

الجامعة التونسية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
وأفرس تونس

قسم اللغة والآداب العربية
المرحلة الثالثة
شهادة النعمان في البحث

الجسد المرمي والمجسد المتخيل

في شعر أدونيس
"قراءة تناصية"

م. المنصف الوهايب

الأسناد المسنن . توفيق بكار

1987

=====

=====

المقدّمة

=====

=====

- أ - تحديد الموضوع والمفاهيم
- ب - منهج البحث أو شبكة القراءة
- ج - مخطط الدّراسة

لماذا الجسد ؟

لماذا الجسد المرئي والجسد المتحيل فى شعر أدونيس؟
أما الجسد فموضوع تفريغ وتكريم في الثقافة الانسانية المعاصرة ، ينهض له أفراد وجماعات ، من منابر فكرية مختلفة أو متباينة ، وتتضافر فى دراسته منهجيات عديدة : نفسية وفلسفية واجتماعية وانثروبولوجية ٠٠٠ ولم يعد أحد من هؤلاء يلزم نفسه بتبرير البحث في هذا الموضوع ، فالحياة تفرض على الانسان أن ينظر في جسده يوما بعد يوم ، كما يقول الفيلسوف الفرنسي " ميشال برنار " . فبالجسد وفي الجسد يحس الانسان ويعبر ويعمل ويتكرر ويحلم ويتخيل ٠٠٠ ومن الجسد طلل على وافح الآخرين الجسدي ويلتحم بفردات العالم وأشياءه .
لقد ولّى الزمان الذى كان فيه الجسد محفوفاً بالأساطير والخرافات وأخذت تتقوض كثير من النظريات والنصيرات القديمة التى تعتبر الجسد حاجباً وعائقاً ومسجناً ولحداً ومصدفة محتومة على الروح تمنع نورها من أن ينبثق وينتج ، وجثة فانية منغلة عن العباد والصلاة ، ينبغي ترويضها وتجويعها ، " حتى يصير الجوع لها شعاراً والطعام لها دثاراً " فعند ذلك يحيا القلب وينظر بنور الله ، كما يقول شافيف البرلخي . لقد أصبح الجسد في الثقافة الانسانية المعاصرة " رمزية عامة للعالم " ومصدر كل الرموز الانسانية القائمة أو المحتملة ، فالجسد يرمز إلى كل شيء مثلما يرمز كل شيء الى الجسد . ولذلك لم يعد من الممكن أن يتجافى النقد عنه أو يتحاشى مقارنته . فالموقف من الجسد ، مهما يكن مطلقه ، يعكس موقفاً من المجتمع والكون ، ويحدد علاقة الانسان بنفسه وبآخرين .
لكن ، إذا كانت الثقافة الانسانية المعاصرة تنزع في مجملها إلى تكريم الجسد من حيث هو مصدر متعة وإبداع ؛ وسيلة تحرر فردي وجماعي ، فتدرجه ضمن أبعاد الوجود الأساسية ، باعتباره لغزة الواقع والخيال ، فتجعل البعد الجسدي كنه الانسانية وتحتفى بالعبي في الرسم والمهرج والسينما والأدب ٠٠٠ من حيث هو عودة الى المصالحة مع الطبيعة واكتشاف للبراءة

الجسمية ، دون أن ينفي ذلك نجاح المجتمعات الرأسمالية في السيطرة على الجسد واستلابه بالعمل والرياضة ، وتحويل الثقافة الجسدية الى " ثقافة حلائية " فى كثير من الأحيان ، فإن الثقافة العريضة المعاصرة لم تول هذا الموضوع على أهميته ، غاية تذكّر ، فالعرب لم يكتبوا حتى اليوم تاريخهم الجسدى والجنسى ، برغم توافر مادة أدبية عظيمة ، كان يمكن أن تكون مصدرا لجلاء المكبوت فى هذه الثقافة واللافكر فيه . ولا تزال جل الدراسات التي تقارب هذا الموضوع أو تباشره قاصرة على العلاقة العاطفية أو الحسية بين الجنسين ، وكأن لا وجود لجسد مرئي وجسد متخيل وجسد اجتماعي وجسد لاهوتي وجسد سياسي وجسد أسطوري . . . يحكم هذه العلاقة ويضبطها ويحفر فى اللحم البشري صورته ولعته . بل أن هذه الدراسات التى تتناول العلاقة بين الرجل والمرأة لا تجلو صورة الجسد ، جسد الحب أو جسد الجنس ، بقدر ما تجلو عاطفة جياشة أو معايير جمالية ساكنة . فهي لا تنتبه إلى أن الجسد فى الشعر أو فى الرواية ، صورة تشتغل داخل خطاب ما . فهو ليس مجردا عن هذا الخطاب الذى يؤسسه وينظمه . أى أن الخطاب هو الذى يصور هيئته وسماته ، من حيث هو كيان يفعل وينفعل . وهو الذى يتشغل حوافزه وعواطفه ويزيح الستائر المسدلة عليه ، فيكشف فيه ويكشفه عن حقيقة المنزلة الانسانية بوجهيها : الوجه الانساني الحي الذى ينطوي على إمكانات الفعل والحب والتخيل والابتكار ، والوجه العساوي الذى يشي بغياب الجسد واستلابه ، بزمنيته وعجزه ، بتلفه ونهايته المحتومة . إن الجسد يتحقق فى الكلام وبالكلام . ولذا فإن كل محاولة تسلخه عن سياقه النابض لتختزله فى معايير جمالية ساكنة أو تزج به فى صدفه ايدولوجية جاهزة ، لا تظهر إلا بمعادلات مجردة مفارقة وليس بمعادلات للانفعالات والمواقف الانسانية . هل هذه الأسباب هى التى حفزت صاحب البحث إلى اختيار الجسد موضوعا للدراسة أم أن هناك أسبابا أخرى خفية ؟

إن صاحب البحث لم يفعل فى ما تقدم ، سوى ما يفعله كثير من الباحثين .

إذا كان مدح فالنسيب المقدم *** يقول أبو الطيب ، وإذا كان لا بدّ من
عديم بحث أو دراسة ، فأوّ ما ينبغي عمله إخلاء الميدان وتنقيته
ومهيئته . أمس الصّورة أن يلجأ الباحث إلى هذا الأسلوب في كـ...
مقدمه ؟ أو لا ستقيم الدراسة إلا إذا بادرت بتفويض السالف ؟ وهل عند
رسم دارس من معول ؟

لكم كان بوّد صاحب البحث أن يعثر على بحث أو دراسة أو مقالة تعالج
موضوع الجسد في الشعر العربي ، فيستند إليها ، لكن برغم الجهد
المبذول ، لم يظفر بسوى النزر القليل القليل ؛ ألا أن يكون بعضهم
سذّ عنه .

نيلور فكرة الموضوع عن دراسة جزئية للتجربة الصّوفية في " مفرد بصيغة الجمع "
لأدونيس ، كانت موضوع شهادة في البحث ، أسرف عليها الأستاذ توفيق بكار ،
تكشفت هذه الدراسة عن حضور للجسد في شعر أدونيس ، لافت ، فكان لا بدّ
من خصّه بفصل ومطه بسياق التجربة الصّوفية . وعند مكاشفة صاحب البحث
للأستاذ توفيق بكار ، بما يعترضه من صعوبات بشأن اختيار موضوع
لشهادة التعمّق في البحث ، تحمّس له راسة الجسد في شعر أدونيس ،
ورأى في هذا الموضوع تكميلاً لمبحث التجربة الصّوفية واستيفاءً لتجربة
شعرية متميّزة .

كان صاحب البحث بين الاقدام والتهيب . فالميدان خلو من الدراسات
التي كان يمكن أن تمهد لبحثه وتعضده . وفي هذا ما يغريه بالاندفاع
في الطريق الخالية وباستكشاف المجهول واستجلاء الغامض ، لكن فيه
أيضاً ما يجعله يقف متهيّباً صدوداً ، فقد لا يظفر من المحاطرة بغير الهـم
والنصب . ومن ثمّ كان لا بدّ من ضبط الموضوع مع الأستاذ توفيق بكار
وتحديد المفاهيم ، حتّى لا تضطرب الدراسة فنساح وتشتت ، فكان أن حُصّر
الموضوع في ثنائية الجسد المرئي والجسد المتخيّل في شعر أدونيس .

أمّا المرثيّ والمُتخيّل مطرفان يتجاذبان صورة الجسد في هذا الشعر ، بحيث لا يرسم الصورة إلا عبر جدليّة بين العالم الخارجيّ والعالم الدّاخلّي .

بحيل المرثيّ على جملة من الثّنائيات المترابطة : العين - النّظر ، والنّظر - اللّغة ، والنّظر - الكلام . ينجم النّظر من حيث هو معطى " فيزيولوجي " عن العين . إلّا أنّ العين التي يعاين منها الجسد في النّص ليست إلّا ضرباً من اللّغة أي منظومة من الرّموز والعلامات ، في حين أنّ النّظر الذي يلتقط به الشّاعر صورة الجسد ، هو نظر - كلام ، شبيه بنظر مخزون في اللاوعي مفتوح على الدّاخل والخارج معاً ، يهدم القائم ويلغي المنطق . فهو نظر / استعارة يفتح عناصره من التّخيّل . وبحيل التّخيّل على التّخيّل لا من حيث هي ملكة تسمح بحفظ صور الأشياء والأحداث العابثة ، وأنّما من حيث هي ملكة تفصل الأشياء بعضها عن بعض أو تعيد تركيب بعضها إلى بعض . فالتّخيّل هنا ينضوي تحت ظاهرة الاستيهام أي التّصور التّخيّل الخادع الذي كثيراً ما يرتدى ثوب الحلم أو الهلوسة ، وينشق من استيهامات لا شعوريّة لها لغتها الخاصّة . ومن ثمّ فإنّ التّرابط بين التّخيّل والمرثي ، بين العالم الدّاخلّي والخارجي ، ينجم عن امتصاص الأوّل للثاني ، ولا يسوق إلى التّماثل بينهما بقدر ما يسوق إلى التّمايز .

يدرك الشّاعر العالم الخارجيّ ويمثّله ، من حيث هو عالم قائم في داخله ، أي أنّه لا ينطبع فيه كما لو كان الدّاخل غرفة تصوير سوداء ، وأنّما يتحوّل ويتغيّر في الكلام الذي هو انجاز الشّاعر في مستوى اللّغة . فالشّاعر لا ينقل المرثي وأنّما يبنّي علاقته بالمرثي على هيئة مخصوصة نابعة من فعاليّة نفسيّة معيّنة . هذه الفعاليّة هي التي ترسي أوجسه الاختلاف عن العالم الخارجيّ دون أن تقطع الحبل السّري الذي يشدها إليه مثلما يشده إليها . ذلك أنّها ردّ على العالم الذي يفعل فيها مثلما تفعل فيهِه .

إنَّ المتخيَّل والمرئيَّ كليهما، في النَّصِّ الشعريِّ ، مجلَّى متحوِّل لجسد في علاقته بنفسه والعالم ، جسد يربط فيه شائيات الغامض - الجليِّ والغائب/الحاصر ، والواقعيِّ - اللاَّواقعيِّ ، وتتفارق . وهذه الشائيات هي التي تفسِّر فطرة الذات على أن نبني في خيالها وكلامها جسدا متخيِّلا، فتعقلك جسدين : جسدا تشعر أنَّها تسكنه ، وهو وسيطها في العلاقات الاجتماعيَّة ، وجسدا متخيِّلا تتضافر في بنائه الذاكرة والرَّغائب والأحلام والخيالات ، فله قوانينه التي يصعب محاصرتها ، إذ هو ليس إلاَّ الجسد في صيرورته الممكنة أو المحتملة . هذا الجسد المتخيَّل (بفتح اليا) هو أيضا جسد متخيَّل (بكسر اليا) منه يتولَّد في النَّصِّ الشعريِّ جسد الحبِّ وجسد الجنس وجسد الموت . . . بل جسد النَّصِّ نفسه .

حتَّى إذا ضبط الموضوع " امْتَنَيْتِ " المفاهيم ، أخذت القراءة تتكشف عن أمور ما كان صاحب البحث يتوقَّعها ، فقد كان في نيَّته أن يعالج موضوع الجسد ، في شعر أدونيس ، من حيث هو مختصَّ بجسم الانسان ، حسب ، ألا أن القراءة أفصحت به الى تدبُّر قضيَّة الجسم أي هذا الهيكل المحسوس لكلِّ ما يشغل حيِّزا من المكان . فالشاعر يولي الأجسام (مفردات الطبيعة وأشياءها) مكانة متميِّزة ، ويضفي عليها ملامح الانسان وصفاته وأفعاله . فكان لا بدَّ من إثبات ظاهرة التجسيد في البحث . وتكشفت القراءة عن نصوص متداخلة في شعر أدونيس وسمت صورة الجسد المرئيِّ والجسد المتخيَّل عنده بميسم واضح ، فجذَّت مباحث وأخذت آفاق القراءة تتسع وتترامى . حتَّى إذا ضبطت هذه النصوص المتداخلة وتوضَّحت مصادرها وهي : الموروث الشعري العربي والموروث الصوفي والموروثات الثقافيَّة الاجنبيَّة ، بالاعتماد على شعر أدونيس ونشره ، قامت معظلة المنهج فكان لا بدَّ من

محضها ومدارسها ، حاملةً لهداة الموسوع القوافره أخذت تنسحب
وسعد . (1) العدم بالسوح على الجدرى والنصر حصل على نص
والجسد على جسد ، والقصيد النى بكنها أدونيس فصد
موسوعة تقبى من مصادر ثقافية متنوعة وتزج بالأسطورة واصطلاحات
العلم والفلسفة فى سياق الشعر فلا ينفذ القارى الى عالمها
الا اذا أسعفه حس سعى مدرب وذاكرة ثقافية متوجهة . وهذان سرطان
ما كانا لنوافرا فى كل نص . ولئن أسعفت صاحب البحث
ذاكرته أحياناً فقد حذلتها أخرى . كان يجد نفسه ازاء حشد
من النصوص المتداخلة . وكان عليه أن يتميزها ويرتبها ويصلها
بسياقها ، فما كان منها متواتراً أثبتته ، وما كان استثنائياً
نحلى عنه . كان بعض نصوص الشاعر مثلاً تحيل على الموروث
الجاهلى ، ولم يكن المجال ليتسع لقراءة هذا الموروث كـ
فكان لا بد من الاختصار على بعض رموزه . وكذلك الشأن بالنسبة
الى الموروث الصوفي والمؤثرات الثقافية الأجنبية . وهذا
كله كان يستلزم منهجية واضحة متماسكة تضبط القراءة
وتحول دون انسيائها .

(1) أن أدونيس شاعر وناقد . ودراساته لا تقل أهمية عن شعره . وقد
استنار صاحب البحث بهذه الدراسات فى جل مراحل البحث فقرأ
شعر أدونيس من خلال نشر أدونيس مثلاً قرأ الموروث الشعري العربي
والموروث الصوفي بالاعتماد على هذا النشر ، فهو ينطوي على كثير من
الالتفاتات والملاحظات الدقيقة .

ان موضوع هذا البحث هو " الجسد المرئي والجسد المتخيل في معر اد ونيس " وهو موضوع تهدف دراسته الى اكتناه بنية (الجسد في هذا الشعر) من حيث هو صورة واقعية ورمزية اجتماعية (الجسد المرئي) ومن حيث هو صورة مجازية او صورة استعارية (الجسد المتخيل) . اي ان هذا البحث هو بحث ادبي قبل كل شئ ، عذته النص الادبي بما يختزن من ثابت الائمات ، وما ييتم من متحول المعاني التي لا تريد ان تستكين في اعماق لفظة ، بل تريد ان تمتد لتكتسب مقياسا اشارة كلية في الادراك . " (1) ولكن هذا التوجه لا ينبغي ان يحل على انه زهد في الدراسات النفسية والفلسفية والاجتماعية التي باشرت موضوع الجسد من اثار من زاوية . فهذا للدراسات توفر على الباحث ادوات لا يمكن الاستغناء عنها في عملية القراءة النقدية والتقييمية . ولئن لم تكتمل هذه الادوات لصاحب البحث خاصة ان بعض هذه الدراسات لا يزال ناشئا في اللغة العربية (2) ، فانه لم يتوصل الا بما وضح له منها وثبت لديه . اما مبررات هذا التوجه الذي يحاول ان يزاوج بين منهجيات متنوعة قد يكون اهمها منهجية القراءة التفكيكية * والقراءة السوسولوجية فتعطيها طبيعة الموضوع نفسه فموضوع الجسد ينطوي على كثير من المفارقات التي تجعل من منهج البحث معضلة لا بد من فحصها ومدارستها لانها تقوم في كل نص من نصوص اد ونيس الشعرية التي استقر الراي على اعتمادها في هذه الدراسة :

(1) ROLAND BARTHES " Le Degré Zéro de l'Ecriture "

ed. Seuil . P.64

(ترجمة محمد سرادة)

(2) يمكن الاشارة الى المنهج النفسي في دراسة الادب دراسة باطنية تكشف عن دوافع السلوك وحوافز الابداع . وقد اخذت بهذا المنهج كلية الاداب في مصر ، فقد خصصت منذ سنوات فرعا للدراسات ذات العلاقة المشتركة بين الادب وعلم النفس (انظر خريستونج " النرجسية في ادب نزار قباني " ص 10 - دار الرائد العربي - بيروت ط 1 - 1983 - عزالد بن اسماعيل " التفسير النفسي للادب " ص 14 - دار المعارف - ط . 1963 -

ان الجسد صورة " تشتغل " داخل سراداعي اي داخل نظام اشاري " سيميولوجي " او هو " الدرجة الصفر في السيميوطيقية " (3) لانه يقوم دائما في " ما وراء اللغة " (4) ولكن الجسد - وهذا وجه من وجوه المفارقة التي ينطوي عليها - لا يفصح عن نفسه الا باللغة وفي اللغة . غير ان اللغة لا تنقل من " الحسماني " سوى تمثلات خاصة به واداتها في هذه العملية عملية النقل الصوت وحده لا غير . فالصوت هو " العيّن " التي تلتقط هيئة الجسد او الحسم الحسية والروحية وتستحضرها فتصف سماتها - ولا محها وتستجلي دوافعها وحوافزها ، حتى ليكن القول ان الصوت " يوضع " خارج الجسد الأمرئي في النص الشعري . ومن ثم فان النص هو الذي يستنتج هذا الكيان الاخرس الذي هو الجسد ، ساليب فنية تلميحها تجربة الشاعر وثقافته دون ان يعني ذلك بالضرورة تحويل الجسد الى موضوع ، ففي كثير من قصائد ادونيس

==*==
 = * التفكيكية او التشريرية هي القراءة التي تقوم باستخراج البنى السيميولوجية المختفية في النص وذلك " بالاستقرار او التوضع في البنية غير المتأنسة للنص والعثور على مؤشرات او تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها ويفكك نفسه " في ما يخص تعريب المصطلح انظر معجم المصطلحات الادبية المعاصرة (Déconstruire) ص 169 -
 تاليف سعيد علوش - دار الكتاب اللبناني - سوبريس - الدار البيضاء - ط 1 - 1985
 و " الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريرية " Déconstruction " ص 50 (الهامش)
 تاليف عبد الله محمد الغدامي - جدة - ط 1 - 1985 وللتوسع انظر الصفحات الموالية من نفس الكتاب ، ففيها عرض واف لنظرية " جاك ديريدا " مؤسس النقد التشريري ، وانظر التفسير والتفكيك والايدولوجيا " (ترجمة) مجلة " فصل " العدد 3 - 1985 -
 و " حوار مع جاك ديريدا " - الكرمل (17) 1985 .

IVAN ALMEIDA " Le corps devenu recit" in " Le corps et ses (3)
 fictions " - Textes recueillis et présentés par claude reichler
 P.7 - Les Editions de Minuit . Paris 1983

= (Sémiotique) - السيميوطيقية او السميائية .

يستبدل الجسد بالنص ، فيغدو محض استعارة تتداخل فيها تلك الخيوط التي تربط بين
المدرجات الحسية والاحساسات النفسية ولا يدرك الا من حيث هو اثر غياب ولا
يستحضر الا بوساطة تمثيلات تحل محله وتعلن في الان نفسه - وهذه مفارقة
اخرى من مفارقات الجسد - عن فقدانه . واذا كان ذلك كذلك فان الجسد والكتابة
اذن عن معدن واحد يصدران واليه يرتدان . ولكن هل يعني ذلك ان النص هو " جسد
الجسد " (5) وان هذا الجسد - النص لا يمكن ان يعاين الا من كوة الاستعارة ؟
فاما القول ان النص هو " جسد الجسد " فقول ينهض له في الشعر سند قسبي
وخاصة في الشعر العربي قديمه وحديثه . فهذا الشعر الذي نشأ ملفوظا لا مكتوبا
مسموعا لا مقروءا يمكن مقارنته من حيث هو " جسد " او " موسيقى جسدية " (6)
هو ملفوظ اي علاقة حميمة بين الشاعر وصوته ، بين الشاعر وجسده وهو مسموع اي علاقة
حميمة بين صوت الشاعر وأذن الاخر ، بين جسد الشاعر وجسد الاخر .
ان الصوت في القصيد الملفوظ ليس معزولا عن الجسد كما هو الشأن في القصيد المكتوب
والشاعر العربي القديم لم يكن ينشد الشعر بلسانه حسب وانما بجسده ايضا وقد كان
لانشاد الشعر تقاليد تدل على أن الشعر في المجتمع العربي القديم كان احتفالا جماعيا
وطقسا حميما يتحقق فيه " اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد ، بين فعل الكلمة وفعل الحركة (7)

(4) ما وراء اللغة أو ما فوق اللغة - Métalangage - لغة ثانية في مراتبية اللغات
التي تنجز بها حقيقة ما وهي اللغة - الاداة التي تعمل على تكلم اللغة - الموضوع (انظر
سميد علوش " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " ص 199 - سوشيريس - الدار البيضاء
دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط 1 - 1985 .

(5) المرجع عدد 397 " Corps du texte " P97 Christiaanl Hart Nibbrig
(6) ادونيس " الشعرية العربية " ص 5 - دار الاداب - بيروت - ط 1 - 1985 .
(7) كان بعض الشعراء مثلا ، ينشد قائما . وكان بعضهم يرفض كبريا ، ان ينشد الا
جالسا . وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه او من جسمه كله ، كالخساء التي كانت فيمس
بري " تهتز وتنظر في أعطافها " (انظر ادونيس - المرجع السابق - ص 8)

كان هذا الشعر نشيداً ، والنشيد " حشد مفاسله الوزن والايقاع والنغم " (٩) و " حين نسمع الكلام نشيداً ، لا نسمع الحروف وحدها ، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطوي بها . " (٩) نسمع الجسد " وما يتجاوز الجسد الى فضاء الروح " عبر ايقاع " يواءم بين حركات النفس وحركات الجسم . " (١٠) وبالرغم من أنَّ الثقافة العربية قد انتقلت منذ القرون الاسلامية الاولى من زمن الخطاب المفلوظ الى زمن الخطاب المكتوب ، فإن الشعر العربي الحديث ، حتى في أبرز تجلياته ظل محتفظاً بكثير من عناصر القصيدة المفلوظ " بمعنى ان القصيدة العربية - للتلخيص - التخلي الصوتي لكلامها أشد تأثيراً من التأمل الذي تبعته كتابتها على الورق ، في نفس القاري . فالستمع يسبق القاري ، والقاري مضطّر لاستعادة شخصية المستمع فيه كيما ينفعل بالقصيدة ويحيها عبر جسدها المرنا كأصوات وحساسية ضاجة ماثلة لفضاء الصوت والصدى . " (١١)

إذا كان النص جسداً والجسد نصاً ، وإذا كان الشعر لا يتأسس إلا في المجاز لأنه من دونه ليس إلا كلمة جامدة ، فهل من شأن ذلك أن يلزم صاحب البحث بمنهج معين ، فلا يستطيع أن ينفذ الى صميم التجربة الجسدية وينتهي بها العميقة إلا مستضيئاً بالاستعارة ؟

وهل تستتب القراءة على هذا النحو فتحاصر النص وتستحوذ على عدد من معانيه ودلالاته ؟

وإذا قبل صاحب البحث أن ينهج هذا النهج أفلا يجتره الى عالم من الغرابسة ويزج به في متاهة من الصور التي ليست مما يقدر الخاطر أن ينالها بسرعة ولا مقدراً يقع في الوهم من مجرّد النظر ، صور بعيدة المأخذ يلعب أدونيس لعبتها

(٨) ادونيس - المرجع السابق ص 6

(٩) ادونيس - المرجع السابق ص 6

(١٠) ادونيس - المرجع السابق ص 27

(١١) مطاع صفدي " الشعر في الخطاب الثقافي العربي - مدخل الى عصر تدوين معاصر "

مهرجان المريد الشعبي السابع - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد 1986 .

ببراءة فنية كبيرة (11) فلا تدرك إلا " بعد تثبيت وتذكر وفلسي للنفس عن الصور التي تعرفها ، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه " على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني ؟ (13)

أوليس من شأن منهج كهذا ، لا يأخذ بعين الاعتبار إلا سياق الصورة أو السياق اللفظي الألسني ولا يحتكم إلى الواقع التاريخي الاجتماعي ، أن يغيب الباحث بالتحترق من قواعد اللغة واستعمالاتها وبارسال الكلام على عواهنه أو بوصف النص وتفكيكه حسب ، فتصبح القراءة نصاً على نصّ أو شعراً على شعر ولأما على كلام ؟ أما لماذا هذا ما لخشية ولماذا هذا الاحتراز من منهج يباشر الشعر من حيث هو منظومة من الصور والعلاقات مكثفة بنفسها ، فلأن الصورة والاستعارة لا تنطق بغير لغتها حتى أن الباحث عن أصلي طرفيها ربما خرج بصاحبه " إلى ما يضرب المعنى ويدود عنه طبع الشعر " (14) وليس من حقه ان يتكلف هذا البحث في كل موضع كما يقبل عبد القاهر . فإذا وقف عند حدود الاستعارة ولم يشرح بنيتها التصويرية ، لأن الاستعارة قارة في نفسها وليست في مقولها ، وأولاً لا تحليل إلى معنى وإنما تكون معنى ، فلنّ اهتمامه سينصبّ على النصّ من حيث هو إطار مرجعي لنفسه وتصبح القراءة عملاً علمياً محضاً موضوعه خصائص النص الحمالية أو الفنية القابلة للتأويل الرياضية إذ يمكن تجميعها وترتيبها وتعريفها في مستوي الكم والاحصاء ولكن هل يمكن أن يكون النصّ مجرد معادلة رياضية أو فيزيائية ؟

(12) يلاحظ كمال أبوديب أنّ تحليل الصورة في النقد العربي الحديث ما يزال هشاً نوعياً جزئياً وليس أدلّ على ذلك في نظره من كون عمل شاعر مثل أدونيس الذي تلبس بالصورة عند درجة من التعقيد والكثافة والاضاءة الداخلية ، تذكر بالصورة في أكثر نماذج الشعر العربي عمقا ، مما يزال ينتظر من يحلله تحليلاً نقدياً متعمقاً (انظر كمال أبوديب " جدلية الخفاء والتجلي " ص 20 - دار العلم للملايين - بيروت - ط 1 - 1979

(13) عبد القاهر الجرجاني " اسرار البلاغة " ص 144

(14) عبد القاهر الجرجاني " دلائل الاعجاز " ص 262 - 263 -

أما إذا خاطر بالتأويل واعتبر النصّ بنية موصولة بالوجود الإنساني وخطابا ذاتا دلالات تاريخية اجتماعية ، أو استعارة كبرى تمنح عناصرها من بؤرة ذاتية موضوعية في آن ، فإن القراءة لا تعد وأن تكون افتراء على الشعر بالنشر . وهل يمكن أن نستقيم القراءة إلّا على هذه الهيئة ؟ .

إنّ صاحب هذا البحث يدرك أنّ أي قراءة تتخطى الوصف إلى التحليل بحثا عن " معنى المعنى " (15) هي بالضرورة قراءة (مأكرة) لأنها تستخدم لبلوغ هذا الغاية ، أدوات سوسيولوجية وایدولوجية ، وتحتكم إلى الواقع التاريخي الاجتماعي والنفسي الذي يتأسس في حينه النصّ . ولكنها قراءة لها ما يسند لها وما يبررها . إنّ عنوان هذا الدّراسه هو " الجسد المرئي والجسد المتخيّل في شهراد ونيس " أي أنّ هذا الدّراسة تحاول أن تبحث في موضوع الجسد من خلال ثنائية المرئي والمتخيّل التي تنتظمه . وهي ثنائية تفصح عن علاقة يجسمها حرف العطف " و " لكن دون أن يجلوها أو أن يبين كيف يمكن أن تكون : هل هي ناحية عن النصّ أم هي مسلّطة عليه ؟ أم أنّها ناجمة عنه مسلّطة عليه في آن فتعاين الثنائية من داخل النصّ مثلما تعاين من خارجه ، أي من كوتين من كوى شبكة القراءة تتضافران أو تتعاضدان هما كوة المرموز الشعري وكوة المرموز الاجتماعي والمسوغ في هذه المزاوجة أنّ الجسد المتخيّل أو المستعار الحاضر في النصّ الشعريّ يشي دائما بجسد غائب هو الجسد المرئي أو المستعار منه .

هذا الجسد الغائب هو " الجسد الاجتماعي " ، فالفرد " يتخلّى " عن جسده الخاص ليندمج من حيث هو عضو أو كائن اجتماعي في جسد المؤسسة الاجتماعية ، فيصبح " موضوعا " قادرا على فعل معترف به . ولكن بشرط أن ينتظمه عقد اجتماعي معيّن أي أنّ الجسد من وجهة نظر سوسيولوجية " مؤسّسة " معقّدة تتقاطع فيها السّلطات التي تحكم المجتمع ، فهو طاقة إنتاج أي قوة جسديّة تكسب بعدها الاجتماعي من حيث هي عنصر

(15) تنبّه عبد القاهر :

إلى أنّ " معنى المعنى " لا يتحقّق إلّا بواسطة الصّور التي تستخدم الاستعارة والتشبيه والتّمثيل والمجاز بعامة . يقول عبد القاهر : " تعني بالمعنى المفهوم من ظاهري اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر . . . " انظر أيضا " أسرار البلاغة " وحمادي صمود " التفكير البلاغي =

من عناصر الانتاج . وعندما يفسر " توثين " (16) الحسد في المجتمعات الرأسمالية كما يقول " لوكاش " (17) فعلاقات الانتاج موسومة في " جسمانية " الافراد إلى حد لا يمكن فيه الحديش إلا عن " جسد طبقي " وليس عن حسد عام ، ذلك أن " المعيش " الجسدي " يختلف من طبقة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر ، فهو موسوم بعلاقات الانتاج مثلما هو موسوم بجهاز الدولة ومؤسساتها ، حتى انه لا يدرك إلا من خلال البنية التي تقنن علاقات الملكية والتملك . (18)

وإذا كان هذا التفسير مقصودا على المجتمعات الرأسمالية أو يكاد ، فإنه لا ينفي الرمزية الاجتماعية العامة التي ينطوي عليها الحسد . فالمجتمع وهو " كلي الوجود " (19) يسم منذ الولادة تجربة الانسان الجسدية إذ يلزمه بنظام حسدي معين ويرفع الجسد إلى مستوى الأسطورة الثقافية . يتجلى هذا التأثير الاجتماعي في مظاهر عديدة ومنوعة ومعقدة : في الشباب التي تكشف عن موقف المجتمع ازاء الجسد وتجعل المرأة مثلا تعي " جسمانيته " للاجتماعية بطريقة تختلف عن التي يعي بها الرجل جسمانيته ، وفي " تقنيات الجسد " الذكورية والانثوية التي يسمها المجتمع بثقافته ومثله وقيمه ، وباختصار في بنية الجسد ووظائفه ، " فما ينحت في اللحم البشري هو صورة المجتمع " (20) ومن ثم فإن الالتحام بالجسد هو التهام بالمجتمع وبالكون ومفرداته وأشياءه ، فالجسد يتخطى واقعه " البيولوجي " ليصبح مقياس الأشياء كلها قبل الحسد يحس الإنسان ويعمل ويعبر ويتكلم ويحلم ويرى الواقع ومن الجسد يطل على وجود الآخرين الجسدي . وبالتالي يمكن ان يقرأ الواقع انطلاقا من الجسد وان يقرأ الجسد انطلاقا من الواقع .

=====

= عند العرب - ص 410 - 411 - منشورات الجامعة التونسية 1981 .

réification

(16) توثين

in Quel corps, ? P.17 collection maspero-paris

1978 (18) (17)

omniprésent

(19) كلي الوجود

(20) ترجمة ابراهيم خوري 190 - 202 " le Corps " P Michel Bernard

(منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1983)

صحيح أن هذا الجسد الاجتماعي الغائب يتقوّض ويتحلّل في النصّ الشعري
أي في " الصوت المكتوب " غير أنه لا يتلاشى وإنما ينتقل من المجال العيني
الى مجال المرموز اليه ، فيصبح جسدا - صوتا او حسدا - كلاما . أي أنّ الشاعر
لا يصف جسدا وإنما يبدع جسدا ، لا يدوّن جسدا وإنما يبنّي جسدا ، حتى يمكن
القول بأنّ هذا الجسد - النصّ أكثر فتنة مما هو عليه في الواقع . ولكن هل يستخلص
من ذلك ان لا واقع لهذا الجسد سوى واقع القول الذي يؤسسه وأن الحسد لا يمكن
إلا ان يكون لغة عن الجسد ؟

هكذا تقوم معضلة المنهج مرتبة ثنائية ، فكلما توهم صاحب البحث أنه سند
ثغرة فيها انفتحت أخرى . فقد اطمأنّ الى أنّ المزاوجة بين المرموز الشعري
والمرموز الاجتماعي منهج " علمي " يمكنه من قراءة الجسد المرئي والحسد التخيلي
في اتجاهين متعاكسين ، إلا أنّ هذه المزاوجة تفضي الى سؤال مركّب ينشأ في كلّ
نصّ من نصوص أدونيس الشعرية وليس باستطاعة صاحب البحث ان يتغاضى عنه :
كيف يمكن له أن يقبض على هذا الجسد - النصّ القابع في رموزه المكتوبة
وأن يستنطقه ، في حين أنّ هذا الجسد يقول نفسه ، وكلّ محاولة لـ " تقويله " -
لا يمكن إلا ان تعزّيه من مسحة الغيبة وأن تحوّل الى جثة ؟

ولكن هل بإمكان صاحب البحث ان يسلك سلكا مغايرا ؟ أولا تفضي القراءة
بالضرورة الى تفكيك النصّ وتجزئته فتطمس ملامحه وسماته الغيبة ؟

فيذا باشر هذا الجسد - النصّ ففكّكه ليستحوذ على بعض معانيه ودلالاته
ثم رده الى وحدته التركيبية أو أعاد تركيبه ، فإنّ يدرك أنّه لن يظفر إلا بـ
" مركّب من الاعضاء متفصّل " (21) وليس بجسد حيّ نابض .

قد يبد وأن هذا المنهج الذي يتسم بـ " الموضوعية " هو الأقدر على استيعاب
القول في الجسد ، ولكنها موضوعية مزعومة ، لأنّ هذا المنهج يحلّ بالضرورة
إلى ضرب من " التشريح التخيلي " الذي قد يشحذ مخيلة جسد آخر هو
جسد القارئ ويوقظ رغبة قابضة في لا شعوره هي " الرغبة في رؤية جسد الغير
والتعرف عليه وفتحه والثفان إليه وتقطيعه " (22)

بان شبكة القراءة متعددة الكوى ، وبامكان الباحث ، اذا اكتملت له الادوات ، أن يعاين صورة الجسد بوجهيها المرئسي والمتخيّل ، من أيّها أراد ، إلّا أنّ جوانب من الصورة ستلّ معتمّة إذا اقتضت القراءة على الاستضاءة بكسوة واحدة . ومثو ذلك أنّ الحسد مرئيا أو متخيلا ، داخل النفس أو خارج النفس لا يمتزج بواقعه البيولوجي من حيث هو اجزاء وأعضاء يؤدّي كلّ منها وظيفة معينة ولا بواقعه الاجتماعي من حيث هو كيان يشحنه الوضع الاجتماعي بحملته من المعاني والدلالات ، ولا بواقعه الخيالي باعتباره بنية وهمية أُرست دعائمها مخايل الطفولة الاولى وتمثلتها اللغة .

بان الجسد واقع بيولوجي واجتماعي وخيالي في آن ، فالعين مثلا ليست مجرد معطى " فيزيولوجي " وإنما هي " جهاز " يصل الجسد بالعالم الخارجي ويعبر عنها يختلج في الأعماق ، فهي " باب النفس الشارح " كما يقول ابن حزم الاندلسي ، (23) وهي الحاسة التي تختزل كلّ الخبرات التي اكتسبتها البشرية خلال تاريخها الطويل كما يقول " ماركس " (24) وكذلك شأن اليد والقدم والاذن ، وغيرها من الاعضاء ، فهي تتخطى واقعها البيولوجي ، لتكتسب مدلولات نفسية واجتماعية وخيالية ومن ثمّ فإنّ الجسد الذي تحاول هذه الدراسة أن تعاينه من خلال شعر أدونيس ، ليس سوى ضرب من اللغة والتعبير والكتلام أي منظومة خفية من الرموز ، وسلسلة من الاصوات المنطوقة أو شبكة من العلامات المكتوبة ، وفعل فردي يتحكّم فيه ذكاء الفرد (الشاعر) وإرادته . فهو نظام للتواصل والتخاطب ، للابلاغ والابداع ، ونص يشترك في كتابته الفرد والمجتمع . وإذا كان على هذه الهيئة فلا بدّ أن تتضافر إحدان في قراءته منهجيات متعددة ، تفكيكية

=====
(21) انظر المرجع السابق - ص 119

(22) المرجع السابق - ص 120

(23) ابن حزم " طوق الحمامة "

(24) - Roger Garaudy " Esthétique et invention du Futur " -

اجتماعية ونفسية وفلسفية ، وهي منهجيات يفيد منها صاحب البحث ، وإن كان سيركز في عمله على منهجية تزاوج بين التفكيرية والسوسولوجية ، ولا يستخدم منهجيات علم النفس والفلسفة إلا من حيث هي " مساعد إضافي " (25) فإذا أراد تقديم صورة لهذه المنهجية واضحة ، فإن عليا بزاز سبيلين توخاها في هذا البحث : الأولى تقوم على تفكيك النص الشعري باعتباره كتابة مجازية تتأسس في فضاء الاستعارة أو الصورة الفنية .

والثانية تحاول أن تستكشف الأصول المعرفية التي ينبثق منها هذا النص دون أن يعني ذلك التوصل بذائره الاجتماعية معينة تفسر هذه الأصول ، فالجسد بعد ذاته أصل رمزي للمجتمع والفرد معا ، يستخدمه كل منعما في الحديث عن حالاته ورغائبه ومحاوله . ويمكن ، بالتالي ، الانطلاق منه لادراك قوانين النظام الاجتماعي والثقافي .

هما إذن سبيلان تتفرعان من نقطة واحدة هي النص من حيث هو " جسد الجسد " أي كيان بالكتابة حافل ، تضيئه ذاكرة المجتمع والتاريخ وتغني على لغته متداخلات ثقافية وحضارية ، تتراكم فيها العلامات والرموز وتشابك ، وتتواشج فيها المتناقضات والمخالفات وتتألف ، في حركة تجمع المتعدد إلى الواحد والمرئي إلى المتخيل والحاضر إلى الغائب .

ولذا كان صاحب البحث يدرك أن هذا الجسد - الاستعارة الذي يقول نفسه لا يمكن القبض عليه ، فهو بحكم طبيعته الاستعارية يبرز أبدا في صورة مستجدة " (26) وينزلق في سلسلة الرموز فيجلو تارة " المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون " (27) ويلطف تارة أخرى " الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الأظنون " (28) فإنه سيحاول من خلال

(25) مساعد إضافي Adjuvant

(26-27-28) عبد القاهر الجرجاني " أسرار البلاغة " ص 40 - 41

المزاوجة بين التفكيكية والسوسولوجية أن ينهمج نهج " النقد الحواري " (29) الذي لا يتكلم عن النص وإنما إلى النص مع النص . سيفسح المجال لهذا الجسد النص حتى يفصح عن نفسه وينشد نشيده " يتفكك ويتركّب " (30) و " ينهدم وينبني " (31) ويلهج بأحواله ويستمع الى أصداؤه حلمه . وسيفرن هو بين الفطر والإصفا ، ما دامت الثقافة المعاصرة تغذو هذه العلاقة الحميمة بين الرؤية والسمع وتؤكد غناها واتساعها ، فيصفي إلى هذا الجسد المقروء وهو ينسلخ عن جسم الكتابة إذ تنقله العين الى اللسان ، ويراه بعين ثالثة هي عين الخيال والذاكرة .

لماذا الخيال ؟ لماذا الذاكرة ؟

ومنى كان الخيال والذاكرة أداتين من أدوات البحث العلمي ؟ أما الخيال فلأن الجسد الذي تباشره هذه الدراسة حسد - استعمارة وليس الخيال إلا رأس الابرة الذي يتأرجح عليه طرفا الاستعارة ويتجاذبان ويتغالبان في مراوحة بين التطق والضمات ، بين " ما يقال " و " ما لا يقال " (32) وأما الذاكرة فلأن نصوصا متداخلة (33) كانت تلوح لصاحب البحث ، من خلف شعر أدونيس ، خفية حينما ، جليلة حينما آخر . فكان لا بد أن يتعرفها وقد تبين صلات الرحم بينها وبين هذا الشعر .

على هذه الهيئة تقوم القراءة محاورة بين جسد ين ولغتين : جسد النص ولغته وجسد القارئ (صاحب البحث) ولغته . وفي هذه المحاورة تكشف الذات القارئة عبر الذات المقروءة ، عن نفسها وتتأسس القراءة - الكتابة نشوة تفضي الى ما يسميه " بشارت " بـ " لذّة النص " (34)

فلعل صاحب البحث يستطيع إذا استتب له هذا المنهج ، أن يروزمستخلق النص وأن يحوز فضاه . وقد تنهض له اللغة فلا يطمس سمات النص وملاحه الفنية .

(29) منهج النقد الحواري هو المنهج الذي انتهى اليه " تودروف " في كتابه (نقد النقد " منشورات وزارة الاعلام - بغداد 1986 - (الفصل الثامن) وفيه يقرر ان النقد الحواري لا يتكلم عن المؤلفات وإنما الى المؤلفات او بالاحرى مع المؤلفات =

= (30 - 31) أدونيس - قصيدة جسد " - مفرد بصيغة الجمع - دار العودة -

بيروت - ص 22 .

(32) " ما ينقال " و " ما لا ينقال " من اشتقاقات النفس (منتصف القرن الرابع الهجري) - كتاب المواقف - موقف " ما لا ينقال " ص 59 .

(33) النص المتداخل - Inter-texte والتناص Inter-textualité

Roland Barthes " Leplaisir du texte" P.29 :

(34)

« سد وأن علماء العرب ، عند ما يتحدثون عن النص ، يستخدمون هذه العبارة الرائعة " الجسم العيني " أي جسم ؟ لما لدينا عدة أجسام ، جسم للمشترحين والعيز بولوجيين ، وهو الذي يرى طالبه العلم أو يتحدث عنه . لما نصن الحياة والدقاد والشراح وفوها ، اللغة (لما النص الظاهر) . ولكل لدينا أيضا جسما آخر ، جسم للنتعة الذي يتكون فقط من علاقات شبيهة ، ولا علاقة له بالأول : لما نصن جسم آخر وتسمية أخرى ... لما للنص شكلا سياسيا . لما نصورة . هل هو تحريف للجسم خطي ؟ أجل . ولكنه تحريف خطي لجسمنا الشبقي ... لما نصنعة النص ، هي هذه اللوحة التي يقف فيها جسمي أفكاره الخاصة ، ذلك أن جسمي لا يمتلك نفس الأفكار التي أملكها أنا ... »

مخطط الدراسة

إن التناص ليس مجرد نهج استهوى صاحب البحث، فجنح إليه أو تخيرَه فمأخوذ أن يجسره رغبته بالكشافة، وإنما هو مدخل أفضت به إليه، معاشرة لشعر أدونيس طويلة، أوقفته على الكثير من أسرارهِ وحفاياه، فرجح لديه، أنه قد يكون الأفضل على صعوبته وخطورته، لمعاينة صورة الجسد، في هذا الشعر، بوجهيها المرثسي والمتخيل. فرسم خطة البحث في تمهيد لمفاهيم التناص وإجراء وخاتمة فأما التمهيد، فكان مقتضياً حتى لا تحرف الدراسة مجراها، فتصرف السي عرض الدلائل النقدية في تناسخ النصوص الأدبية، بدل أن تستنير بها في فحص الأثر وصبط مكوناته - ثم أن في وفرة الدراسات المخصصة بالتناص ومستوياته وكثير منها موطأ واضح المعالم، (1) ما يغني القاري عن دراسة نظرية جديدة. وأما الأحرار، فيشمل أربعة أقسام مترابطة يطول كل منها أو يقصر، ويتشعب إلى فصول، تكثر أو تقل، بحسب موقعه من الدراسة والمادة المتوافرة له. فالقسم الأول وهو معالجة لآلية التناص في شعر أدونيس وطريقة الشاعر في "استبدال السياق"، يضم فصلاً واحداً ونتيجة. وفي هذا القسم، نهج صاحب البحث نهجاً قوامه المزاوجة بين القديم والجديد، فلم يلتزم بنظريته في التناص، معينة. وإنما أفاد في رصد هذه الظاهرة الأدبية وفي فحصها من مختلف النظريات النقدية، قد يمهأ وحدها. فلم يكن عجيباً أن يقدم ابن رشيق وعبد القاهر وحازم وابن أبي الأصبع وابن طباطبا... جنباً إلى جنب مع

(1) انظر مثلاً "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص - محمد مفتاح و" مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد - أحمد المديني - (مجلة الاديب المعاصر - العدد 32 - 1986) و"مدخل إلى الأدب المقارن" محمود طرشوننة تونس 1985 - ص 57 ومقاله "توظيف النقد المقارن في الأدب العربي المعاصر" من بحوث الملتقى السابع لابن رشيق - جريدة الادباء - الصباح - عدد 15 افريل 1987 و"الخطيئة والتكفير" - عبد الله محمد الغدامي - جدة - ط 1 - 1985 ص 55 و 56 و 57 و 72 و 73 و 317 و 328 وتوفيق الزبيدي "قضايا قراءة النص الشعري الحديث" مجلة "الموقف الادبي" (شهرية) العدد 189 كانون الثاني 1987 دمشق ص 17.

" رولان بارت " و " جوليا كريستيفا " و " حاك ديريدا " فتتجاوز نصوصهم حيناً ، وتتأخذ حيناً آخر ، إذ كانت هذه النصوص ، على تباين منطقاتها الفكرية منسجمة ومنهج هذا البحث . فما دام النظم الشعري نصاً متداخلاً بالفعل فعمل الكتابة ، وبالقوة قوة القراءة يتشرب نصوصاً أخرى ، سابقة له أو معاصرة ويحولها ، فلا يقبل إلا رجيحاً ومعاداً من اللغز مكروراً (2) فلم لا تكون القراءة قراءة متداخلة هي ايضاً ؟

وأما الأقسام الثلاثة الأخرى فتندرج كلها ضمن محاولة لاستكشاف مظاهر التناض في شعر أدونيس ، تقوم على استحضار النصوص (الغائبة) التي تسهم بنسبة كبيرة في رسم صورة الجسد المرثي والجسد المتخيل في هذا الشعر وعلى استكشاف أصولها المعرفية . وقد روعي في ترتيبها التسلسل الزمني ، فكان القسم الأول كشفاً لتجليات الجسد في الموروث الجاهلي ورموزه القائمة أو المحتملة حتى اذا قارب هذا القسم نهايته شفع بخاتمة مستفيضة كانت معانيها لما تبقى من الموروث الشعري في صورة الجسد المرثي والجسد المتخيل في شعر أدونيس وأما القسم الثاني فكان تقصياً لصورة الجسد من خلال الموروث الصوفي بالاعتماد على نصوص من هذا الموروث ونصوص من شعر أدونيس . أما القسم الثالث فكان " فرزا " لمظاهر التناض الاجنبية التي دخلت هذا الصورة . وكان من العسير لتعدد هـا وتنوعها ، أن يفرد لكل مدعى فصل قائم بنفسه . فأدونيس يقتبس من الفلسفة اليونانية القديمة ومن فلسفة " الطاو " الصينية ، ومن الشعر الفرنسي ، من " رمبو " ومن " بودلير " ومن " بيرس " ومن الشربالين وما أن الغرض من هذا المبحث ليس إثبات صلة تاريخية بين صورة الجسد في شعر أدونيس وهاتيك الفلسفات والآداب أو إروا حب الاطلاع والمعرفة وإنما استقصاء العلاقات القائمة بين النص والرافد ، لإمطة الحجب عن الزوايا المعتمة في الصورة

(2) هذه الجملة وجه من وجوه التناض ، فهي " حل " والحل نثر بيت من الشعر أي الانتقال

من المنظوم الى المنثور . البيت لكعب بن زهير .

" ما أرانا نقول إلا رجيحاً . . . ومعاداً من قولنا مكروراً " .

القسم الأول

اليلة القنصر، في شعر أدونيس

" وقال لي : إشاراتي في الشيء تحو معنى المعنى فيسه
وتثبته منه لآبسه . "

عد الحبار النفسي (منتصف القرن الرابع الهجري)

" موقف قد جاء وقتني " " كتاب الصواقف والمخاطبات " ص 6

" ساوتني شمسي بالاشجار

وبالانهار

وبالبؤساء سلوها

كيف نفتندي

نشرتني في الطرقات وفي لهجات الغربة حرفا حرفا

لا تسلوها

اسلمت لتيه الشمس خطاي

رضيت لوجهي هذا المنفى . "

أدونيس - قصيدة " النفس "

ديوان " المطابقات والأوائل " الاعمال الكاملة - ص 439

المحاور

I مقدمة

II الشواهد المدعومة

- 1) مثال (1) : بريس - أدونيس
- 2) مثال (2) : الاصمعي - أدونيس
- 3) مثال (3) : الشلمغاني - أدونيس

III الشواهد العامة

- 1) مثال (1) : النقري - أدونيس
- أ) تداخل الافعال
- ب) تداخل الجمل والتراكيب
- ج) تداخل الاشارات / تداخل المدلولات
- حالة الاختيار
- حالة الميثاق
- حالة التنافس
- حالة الحل

IV خاتمة ونتيجة

بأن المبدأ العام الذي يحكم آلية التناص أن النص المقروء يشير إلى نصوص أخرى " غائبة " لا يمكن إحصاؤها . فالكلمة لا تنطبع في السياق بريئة أو محايدة ، وإنما متواطئة مع غيرها من الكلمات ، موسومة بموروثها التاريخي الثقافي وسياقاته المعقدة المتنوعة . ومن ثم فإن القراءة التفكيكية أو التشرحية التي تجعل التناص مدخلا من مداخلها قراءة تصل الحاضر بالغائب والأحرق بالسابق والمرئي بالامرئي فتقوض النص فتزده ، إلى العناصر التي منها انبثق أو التي أسهمت أكثر من غيرها في إنشائه ، ثم تعيد بناءه فتبني جملة من معانيه ودلالاته . فهي إذن قراءة محكومة بثنائية الحضور والغياب : حضور النص المقروء من حيث هو وجود أو جسم عيني ، وغياب النصوص الأخرى من حيث هي وجود ذهني أو ثقافي يرسى فيه وبه النص المكتوب كينونته .

كيف تُكشف هذه النصوص " الغائبة " ؟ وإذا اكتشفت فما هي المبادئ التي تحكم علاقتها بالنص الذي زج بها في سياقه ؟
إن الأمر موكل إلى القارئ وإلى ثقافته - ولذلك فإن النصوص المكتشفة أو المستخرجة قد تختلف من قارئ إلى آخر ، باختلاف ثقافة كل منهما . فقصيدة أدونيس " تحولات العاشق " قد تحيل قارئاً على نصوص النقري (1) وقد تحيل آخر على " منارات " "سان حون بيرس" (2) وقد تحيل ثالثاً على النقري و "بيرس" معا وقد لا تستثير في ذهن البعض الاخر أية أصدا ، (3) فيعتبرها إبداعاً محضاً . وليس عجباً أن تخفى هذه النصوص المتداخلة عن صنف من القراء فهي لون من الحقائق اللطيفة لا يهتدي اليه إلا من تيقظ حدسه وتوثبت ذاكرته واتسعت ثقافته .

-
- (1) انظر : مجلة " الطلبة الادبية " العدد 11 ص 86-89 بغداد تشرين الثاني 1978 و " التجربة الصوفية في " مفرد بصيغة الجمع " لأدونيس " موضوع لنيل شهادة الكفاءة في البحث اعداد : م. المنصف الوهايب - إشراف الاستاذ توفيق بكار - الجامعة التونسية اكتوبر 1985
(2) قصيدة " Amers " لسان حون بيرس ، انظر (Gallimard - Paris 1957)
(3) يرى امطانيوس ميخائيل أن قصيدة " تحولات العاشق " مستجدة في موضوعها وأنها تفتح افقاً جديداً للشعر العربي الحديث (امطانيوس ميخائيل " دراسات في الشعر العربي الحديث ص 232) .

قد تافو هذا التصور على سطح القصيدة ، إذا كانت هيئتها هيئة تضمين أو اقتباس ، فينالها الحاطر بسرعة ، ألا انتهى قد تحتجب ، إذا اندغمت في السياق وتوحدت به ، متحدة هيئة تعالق أو توليد ، فلا يستشعر القارئ سوى أصدائها الخافته والالهة الخفية ، ولا يهتدي إلى تعليل هذا الاحساس تعليلًا واضحًا ، فيهيض من أجواء الغروب . الخيالية إلى أرض اليقين الطليقة إلا " بعد تثبيت وتذكر " (4) - وقد يكون الحافز ، في استمهارة هذا الحالة مجرد كلمة مستغرقة في التلمعات والنسيان كلمة قد يمه ، بعيد الشاعر تنزيلها في سياق الشعري ، فتتدمج مع غيرها من الكلمات ، لكنها ، على قد منها ، تنبع بنور خصاص ، سرعان ما يتعدد ليغمز زوايا الذاكرة المعتمنة ، فيحيي وشمسها كاذب أن يمحى وكتابة كادت أن تلبس . لكن النص المتداخل وشم على بقايا وشم . وكتابة على انقاص كتابة . وعلى القارئ أن يفقد ارس الآثار فيستحلب البقايا ويستجمع الأنقاص . لكن القراءة " غلب للنفس عن الصور التي تعرفها وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه . " (5) - ولا غرابية أن تنشأ عن هذا الضرب من القراءة ، فروق ، فيرد النص الواحد إلى أصول مختلفة أو متنافرة ، فالقراءة التفكيكية وهي إنتاج " للنص المتداخل واستنباط دلالاته المحتملة ، قراءة شخصية يصطنعها حدس متيقظ وذاكرة متوثبة وثقافة متسعة . وهذه صفات لا تتوافر في القارئ بنسبة واحدة . ولكن الفروق التي تنشأ ، لا تصل إلى المباشرة بالجملة في كل الحالات فالقراءة تظل محكومة بسياق النص وبهيات التناص التي يتخذها - وللمها اقتصر هذا ما لهيات على التضمين أو الاقتباس ضاقت الفروق . وكلما كانت تعالقا أو توليدًا اتسعت الفروق . وسواء ضاقت الفروق أو اتسعت فانها تتضافر كلها في غناء النص المتداخل وفي استكشاف دلالاته المتفتحة أبدًا .

(4) عبد القاهر الجرجاني " أسرار البلاغة " ص 144

(5) نفسه

إن هذه القراءة التي تحاول أن تنفذ إلى سياق النص الأدبي ونسبي ، من شبكة النص - صور المتداخلة ، ليست إلا قراءة من بين قراءات ممكنة . وإذا كانت كذلك ، نسبيّة " منغمسة في الشبهات " بتعبير فلاسفة العرب ، فإنها هي نفسها مفتوحة للنقض والتفكيك والتقصّر (6) ولعلّ خشية صاحبها ، من هذا المصير الذي يمكن أن تؤل إليه قراءته ، هي التي تحفزها إلى أن يؤمن لها قدرا من " الموضوعيّة " والتماسك ، فيسند فحواتها ، ويجبر كسورها ، ويلحم شروخها باستيفاء حلة من الشروط :

- أولها : استخراج الشواهد على نواتر ظاهرة التناص ، أي استخلاص
رواسب القديم وخصائصه في الجديسد .

- ثانيها : ترتيب الشواهد بتحديد مستوياتها وتمييز جنسها .

ثالثها : فحص مجمل العلاقات التي تحكم هذه

الشواهد بالنص المستحضر ضمن بعدها التزامني والتوالي . (7)

ترد الشواهد على ضربين :

- شواهد مد موجهة (8) يضمها قوسان ، ولا تفتن باسم صاحبها إلا في حالات نادرة
حدا .

- شواهد غامضة سائبة (9) تتوزع في النص ، دون أية إشارة إلى مصدرها ، لا في
المتن ولا في الهامش . ودون أية علامة تميزها ، كالأقواس مثلا .

(6) يقول " جاك ديريديا " : " كل قراءة تشريحية هي نفسها مفتوحة للتشريح . . . ولا يمكن لأي

قراءة أن تكون نهائية ، ولكنها مادة جديدة للمشرحة . " (الخطيئة والتكفير - ص 57) .

ويقول أيضا : " هناك في كل نص ، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في

الوقت نفسه قوى تفكيك النص (مجلة " الكرمل " حوار مع " ديريديا " العدد 3/1985 ص 80

(7) التزامني (Synchronique) التوالدي (Diachronique)

(8) الشاهد المد موح يمكن أن يصادف في الأسلوب المباشر أو غير المباشر وهذا الامكان المزدوج

يفترض اتحادي بعد من المستشهد في الحالة الأولى ، وتحمل نبضات كلام الآخر في الحالة الثانية

(معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - ص 132)

=

=====

1 (الشواهد المدموحة

— مثال (1)

يقول أدونيس:

"... في أي ربّ حديد

تتمسك أجسادنا

ضاق علينا الحديد

وضاق جلاّدنا

باسم خراب سعيد

بيأس ميلادنا

ضيقه جياه أيامنا والسنوات عجزنا . عواصفنا في خرق ، وسماؤنا
الرميل ، وما نحن في مفارق الفصول . نتحصن بأهدابنا ونمشي
تحت سماً نسيحة من البغال والمدافع ، وغبار المقابر يمسك بأهدابنا ،
والارض كلها بلون اهدابنا (وأهدابنا مخططة بالابر) .

اقتطف هذا المقطع من قصيدة لادونيس ، منشورة ضمن مجموعته " أوراق في الريح " (1955 - 1960) هي " مرثية الايام الحاضرة " . (10)

تتداخل هذه القصيدة مع ثلاث قصائد لـ " سان جون بيرس " هي " أنا باز " و " أمطار " و " منفي " (11) ، في أكثر من جملة وأكثر من صورة . لكن أدونيس لم يشرفني الهامش إلا الى ثلاث جمل مقتبسة من " بيرس " هي الجمل الواردة بين هلالين في القصيدة . (12)

=====

(9) شاهد سائباني " شاهد لا احالي " Cryptocitation " (معجم المصطلحات الادبية المعاصرة - ص 132) .

(10) أدونيس " أوراق في الريح " - الاعمال الكاملة - 103 الى 242 - قصيدة " مرثية الايام الحاضرة " من ص 220 الى ص 226 .

(11) سان جون بيرس " Saint John Perse " (شاعر فرنسي 1887/1975)

=====

أ - (الليل يتحسر وفوق جثث العصفير تدب طفولة النهار) .
وردت هاتان الصورتان متفارقتين في قصيدة " بيرس " (منفى) :
- فون دياكل الطيور القزمة ترتحل طفولة هذا النهار ، وقد ارتدت ثوب الجزر
ونسيم البحر يفتس ، برقعة أشد من رقعة الطفولة فوق علامها الخاوية ، عظام الزمّج
والعرائق ، المياه الصّبيات وقد وضعن ثوب الحراشف ، لأجل الجزر . . . انسي
أعرف . لقد رأيت . أولاً احد فيعترف بذلك ! وما هو النهار يتختر كما اللبن . . (13)
- ب - (أهدابنا مخططة بالابصر .)
وردت هذه الصورة في قصيدة " بيرس " (آنا باز) ، في السياق التالي :
- لانهيل وحيدا مع أنفاس الليل ، في عداد الامراء الهجائين ما بين مساقط النيازك
نيمازك " بيلا " !
أيها الروح الموهولة بقار الميتات ، في صمت !
مخططة بالابصر أحفاننا ! ممتدح هو الانتظار تحت أهدابنا ! (14) .

=====

= آنا باز " ANABASE " قصيدة طويلة كتبها " بيرس " أثناء اقامته بالشرق الأقصى
(1916 - 1921) .

- أمطار " Pluies " كتبها " بيرس " بماريلند في كارولينا الجنوبية (1942) .
- منفى " Exil " كتبها " بيرس " بأمريكا (نيوجرني) (1940 - 1941) بعد
أن نزعته عنه حكومة " فيشي " الجنسية الفرنسية وصدرت أملاكه .
(12) لا توجد في اعمال ادونيس الشعرية * الكلمة " ط 4 - دار العودة 1985 - أي
بإشارة الى اقتباسات معرّبة باستثناء هذه الاشارة التي وردت بالصيغة التالية :
" الجمل الواردة في هذه القصيدة بين هلالين ، مقتبسة من سان جون بيرس " وهو أمر
يبحث على الاستعراب ، خاصة أن الطبعة القديمة لمجموعات ادونيس كلها تخلو
من هذه الاشارة وما أية إشارات أخرى إلى تضمين أو اقتباس ، وليس من سبب يفسر
هذا " النسيان " وهذه الاشارة اليتيمة التي جاء استدراكها متأخرا ، إلا أن يكسبون
ادونيس اطلع على دراسة إحسان عباس * اتجاهات الشعر العربي المعاصر * فقد جاء
فيها : " إنه (ادونيس) أحيانا يستعير - كما يفعل اي شاعر - لغة غيره ، فيـيـرـدـد =

ح - (فوق الهاوية سنينسي)

وردت هذه الصورة في قصيدة " بيرس " (منفسى) في السياق التالي :
- لتصفري أيتها المقاليع عبر العالم ، لتتشدي أيتها الأبقاق الصدقية فوق المياه ! لقد
بنيت فوق الهاوية والرذاز ودحان الرمال . سأرقد في الصحاريح والمراكب الخاوية
في كل المواضع الباطلة المسيخة حيث يرقد طعم العظمة . (15) .

=====

عبارة سان جون بيرس ومن قبله بودلير ، حين يقول " الليل يتخثر " وليس قوله : وفـــــــــوق
جثث العصافير تدب أفولة النهار ، إلا ترجمة تكاد تكون حرفية لقول بيرس أيضا " على ، يا كل
العصافير القزوة ترحل طفولة النهار " (اتجاهات الشعر العربي المعاصر - ص 141) .
13) Perse (Saint-John): "Exil" in "Eloges" ed Gallimard Paris 1960
P.160 (Sur des squelettes d'oiseaux mains s'en va l'enfance de
ce jour, en vêtement des fies et plus légère que l'enfance sur
ses os creux de mouette de guifette, la brise enchante les eaux
filles en vêtement d'écaillles pour les fies....)
14) Perse (Saint-John): "Anabase" in "Eloges":
(Que j'aïlle seul avec les souffles de la nuit, parmi les princes
pamphlétaires, parmi les chutes de Bièlides! ...
Ame jointe en silence au bitume des Mortes!
Cousues d'aiguilles nos paupières! louée l'attente sous nos cils!)
15) Perse (Saint-John) ! "Exil":
(Sifflez, ô frondes par le monde chantez, ô conques sur les eaux!
J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. je me
coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux creux.
En tous lieux vains et fades où git Le goût de La grandeur.)
(انظر أيضا "آنا باز - منفسى وقصائد اخرى - ترجمة وتقديم علي اللواتي - الدار العربية)
للكتاب - 1985 - الصفحات 40 و 64 و 72 - اعتمد صاحب البحث في المقاطــــــــــــــــع
المتجمة النسخ الاصلية وترجمة علي اللواتي .

— مثال (2)

يقول أدونيس:

— (كنا حشدا كبيرا ، نساء ، رجالا ، نسير في طريق النساء

فجأة - رح علينا فهذه قطع الطريق . قلت لرجل بجانبني :

— أليس هنا فارس يرد عنا هذا الفهد ؟

— لا أعرف . لكن أعرف امرأة تسمى —————

— أين هي ؟

سار وسرت معه إلى هودج قريب فنادى :

— "نادا" ، انزلي ورتبي عنا هذا الفهد .

فقلت :

— أيتها قلبك أن ينظر إلي وهو ذكر وأنا أنثى ؟

قل له : "نادا" تحثيك وتأمرك أن تتح الطريق .

فحنى الفهد رأسه وغاب (16) .

— ويقول الاصمعي : "خرجت حاثا الى بيت الله الحرام عن طريق الشام . فبينما نحن

سائرون ، إذ خرج علينا أسد عظيم ، هائل المنظر ، فقطع على الركب الطريق . فقلت لرجل بجانبني :

أما في هذا الركب رجل يأخذ سيفاً ويرد عنا هذا الأسد ؟ فقال أمّا رجلا فلا أعرف ، ولكنني

أعرف امرأة ترد من غير سيف . فقلت : وأين هي ؟ فقام وقمت معه إلى هودج قريب . فنادى

يا بنتي ! انزلي ورتبي عنا هذا الأسد . فقلت : يا أبت أيتها قلبك أن ينظر إلي الأسد

وهو ذكر وأنا أنثى ؟ ولكن قل له : ابنتي فاطمة تفرق السلام وتقسم عليك بالذي لا تأخذ

سنة ولا نوم إلا ما عدلت عن طريق القوم . قال الاصمعي : فوالله ما استتمت كلامها حتى

رأيت الاسد ذاهبا امامنا . " (17)

(16) أدونيس - الاعمال الكاملة - "تحولات العاشق" ص 531 . ورد هذا النص بين

هلالين ، لكن دون أية إشارة إلى مصدره ، لا في المتن ولا في الهامش .

(17) الاصمعي - اوردته خليل احمد - ليل في "مضمون الاسطورة في الفكر العربي" - دار

الطلعة بيروت - ط 2 - 1980 ص 92 و 93 .

– مثال (3)

يقول أدونيس:

– وكان مكتوبا :

سترون الحسد يهجم كوحيد القسرن

الأفق يجسي* كالمصادفة

الطريق تنزف كالحرح

وكان مكتوبا :

في السنة (....) للميلاد أول للهجرة

يفتسي الفقها* ، يصلب الشلمغاني ويحرق

يكون من مذهبه :

– الله يحل في كل شيء*

– خلق الضد ليدل على المزدود

حل في آدم وفي إبليس

– الضد أقرب إلى الشيء من شبيهه ...

ويقول الشلمغاني :

اتركوا الصلاة والصيام وبقية العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفرج

للإنسان أن يجمع من يشاء

ويقول الشلمغاني :

اقرأوا كتابي – الحاشية السادسة في إبطال الشرائع

الجنة ان تعرفوني

النار أن تجهلوني ... (18)

(18) أدونيس – " مفرد بصيغة الجمع " – الاعمال الكاملة – ص 546 و 547 و 548

(وردت الجمل المنسوبة إلى الشلمغاني دون أية إشارة إلى مصدرها .)

يتداخل هذا النص مع نصوص تاريخية وأقوال منسوبة إلى محمد بن علي الشلمغاني أحد متكلمي الشيعة، وغلاتهم (19). ورغم الجهد المبذول، لم يعثر صاحب البحث على أي نص للشلمغاني، يستأنس به ويركن إليه، لاستحالة غواضر النص الأدونيستي وتقدير طرافته. وازاء هذا العقبة لم يقف مدفعاً مصدوداً. فلو أن اندثرت آثار الرجل لأسباب دينية سياسية، فلأن كتب التاريخ لا يمكن أن تهمل أخباره، لنفس الأسباب. فإذا لم يتسن لها خلقت له صورة ولققت سيورة. يعرر ابن الاثير في فصل من كتابه "الكامل" حواشي من حياة الشلمغاني وعقيدته القائمة خاصة على مبدأي الحلول في الذات الالهية والاتحاد بها، وإسقاط التكليف الدنيوي وإباحة المحرمات، ويعقد صلة بينة وبين مؤسس النصيرية. (20)

(19) ابن أبي العزائم "محمد بن علي الشلمغاني" ظهر في بغداد سنة 322 هـ / 934 م. كان من موافقي الدولة ومد متكلمي الشيعة ومصنفهم. ادعى الألوهية وظهر بعقيدة جديدة تقو على تحليل النور الالهي فيه بعد تنقله في الانبياء والائمة حتى الامام الحادي عشر، وسمى نفسه روح القدس. استطاع الشلمغاني ان يكسب انصاراً من العلماء وذوي اليسار من الوزراء والكتاب في البلاط العباسي، ووضع كتاباً لاتباعه سماه بالحاسة السادسة وصرح فيه برفع الشريعة واستغوى جماعة فكانوا يبيحون حرمهم وأموالهم يتحتم فيها. كانت حركة الشلمغاني موصلة من حركة الحلاح صادرة عنها الى حد أن مقارنات عقدت بين الرجلين وشبهه الشلمغاني بسابقه. وكان ملاك حركة الشلمغاني كما يروي ابن الاثير، القضاء على العباسيين والطالبين معاً، للتخلص من الحاكمين والمرشدين للحكم، من الحنومسة والمعارضة الرسمية معاً. لكن الحركة فشلت وقتل الشلمغاني وأحرق. (انظر "الكامل فسي التاريخ - حوادث سنة 322 هـ ومصطفى كامل الشيبني " الصلة بين التصوف والنشيط - ح 2 - دار الاندلس - بيروت - ط 3 - 1982 - ص 177 و 178).

(20) عاثر أرنيس طفولته في بيئة دينية علوية (نصيرية) بيد وأثرها واضحاً في كثير من قصائده (انظر " التجربة الصوفية في " مفرد بصيغة الجمع " م. المنصف الوهايسي اشراف الاستاذ توفيق بكار - الجامعة التونسية - اكتوبر 1985).

يستفيد من هذا الفصل أن الأموال المنسوبة إلى الشلمغاني في نص أدونيس السابعة، ليست إلا اقتباساً من ابن الأثير . فالتناص في هذا النص مبيح " العقد " (21) وإن لا يعد ونقل النثر إلى سياق الشعر :

نص أدونيس: يقول الشلمغاني	نص ابن الأثير: (22) (عقيدة الشلمغاني ومريده)
<ul style="list-style-type: none"> - تركوا الصلاة والصيام وقيّة العبادات - لا تتناكحوا بعقد - أببحوا الفروج - للانسان أن يحامع من يشاء 	<ul style="list-style-type: none"> - يعتقدون ترك الصلاة والصيام وقيّة العبادات - ولا يتناكحون بعقد - ويبيحون الفروج - ويقولون انه يمتحن الناس باباحة فروج نسائهم وأنه يحوز أن يحامع الانسان من يشاء . . .

إن هذه الشواهد الثلاثة المدعومة وهي وثيقة الصلة بموضوع البحث فالصّور المقتبسة من " بيرس " تحيل على جسد ملحمي في لحظات ريبته وأندحاره ، فـ في لحظات قوته وانتصاره . والنص المنقول عن الأصمعي يحيل على جسد الانثى الأسطوري في احتجابه واستلابه ، في سحر حماله وسحر كلامه . والاقوال المنسوبة إلى الشلمغاني والمقتبسة من ابن الأثير مدح يرفع إلى الجسد من حيث هو مصدر متعة ولذة ، ودعوة إلى تحريره من كل أنواع الحظر الثقافي - الأخلاقي - الديني ، تحكمها كلها آلية تناص تستدعي الفحص والمداينة .

-
- (21) العقد من حيث هو اصطلاح يعني نظم المنشور . وهو أسلوب عرفه الشعر العربي القديم وقد اشتهر به خاصة أبو العتاهية وعكس العقد الحل وهو تزيين من الشعر .
- (22) ابن الأثير " الكامل في التاريخ " حوادث سنة 322 هـ .

في هذه النصوص الثلاثة يتخذ الشاعر (النص الغائب) ثلاث هياكل :
فهو يرد داخل الأقواس منسوبا إلى صاحبه في الهامش ، ويرد داخل الأقواس دون أية إشارة إلى صاحبه ، ويرد " منسوبا " إلى صاحبه لكن دون أية علامة تميزه . ويتشابهك في هذه الهياكل ، كلام الشاعر وكلام الآخر ، فتنشأ من هذا التشابه حلقة من الأسئلة " المربكة " .

من يتكلم في هذه النصوص الثلاثة ؟ بيرس أم أدونيس ؟ الأصمعي أم أدونيس ؟ الشلمغاني أم أدونيس ؟

في النص الأول يتخفى أدونيس وراء بيرس . وفي النص الثاني يتخفى الأصمعي وراء أدونيس . وفي الثالث يتقمص أدونيس شخصية الشلمغاني . هذه الهياكل الثلاث توؤل إلى هيئتين =

– الأولى هيئة الكلام المنحول الذي يحمل نفس خصائص هذا الكلام الأصلي ، سواء كانت نسبة هذا الكلام إلى صاحبه صحيحة أم مزيفة ، فالشاعر ينسج على منوال " بيرس " و " الشلمغاني " ويتبنّى خطاب كل منهما .

– والثانية هيئة الكلام المنقول (عن الأصمعي) دون نسبة . ومن الواضح أنّ هذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن أدونيس فهو يخضع لمنطق الحكاية والتشديد الأدبي القديم ، ويرقى إلى مستوى الخارق الغريب والمتخيل الأسطوري . يؤكد ذلك حرص الشاعر على قطع كل الأواصر التي تربطه بهذا الكلام وعلى الاحتفاظ بالدلالة الأسطورية التي ينتجها .

في الهيئة الأولى يتحمّل الشاعر تبعات كلام الآخر ويتماهى فيه فيفسح المجال لإشاراته لكي تتمدد وتتوالد في النص .

وفي الهيئة الثانية يتخذ الشاعر بعدا من كلام الآخر ويحرص على هذا البعد ، وسواء كان الكلام منحولا أم منقولا ، فإنه ليس إلا صوت الثقافة التي تلقاها الشاعر بخطابيهما الخطاب التحرري الذي يدعو إلى تفجير المكبوت والأكثر فيه ، والخطاب الاستيعابي الذي يحرص على سلطته الغيبية على " أسطورة " الواقع وتوحيده . ومن ثم فإن الهيئتين توؤلان في الحقيقة إلى هيئة واحدة . فالذي يتكلم في النصوص الثلاثة هو الشاعر وحده إذ " ليس العمل الشعري جمعية الشعب التي يأخذ فيها الكلام كل بدوره

وباسمه الخاص . إن الشاعر متفرد معزول ، وهو وحده الذي يتناول الكلمة . ولا أحد يأذن له بها . " (23) لكنه الشاعر وقد صمّ صوته الى صوت الثقافة واغترز في تاريخ الجماعة وحضارتها ، في تراثها ولغتها ، فشغلت حيناً من ذاكرته وتكلمت بلسانه .
إن النص المتداخل بهذه الآلية التي تحكمه ، نص يكتب من خلال تحولات نصوص أخرى ، فيستجلب إلى سياقه ما لا يحصى من الرموز والإشارات المتداخلة ، تتركب في صلبه وتترابط ، تتفتح وتتفتح ، فتصبح الكتابة تأريخاً للنصوص ، والقراءة تنصتاً إلى الحاضر والغائب إلى الواقعي والمثبيل .

23) J. LaLoe " La mimesis selon Aristote et L'excellence d'Homère " in *Ecriture et Théorie poétique* . P. 15

(اورد عبد الفتاح كيليطو " الكتابة والتناسخ " - الهامش - ص 10)
- للتوسع انظر " جمهورية أفلاطون " دار القلم - بيروت - (بدون تاريخ)
ترجمة حنا خباز - يميز أفلاطون بين مواضع " الاللياذة " التي يتكلم فيها " هوميرس " بلسانه ، والتي يتكلم فيها بلسان الآخر ، والتي يتكلم فيها على لسان الآخر (اذ انكلم بلسان رجل آخر ألا نقول إنه في كل موقف كهذا يقصد أن يمثل الشخص الذي كان يتكلم بلسانه أقرب تمثيل ... ولكن حين يتكلم احد بلسان غيره ويبدى أعظم مماثلة له في نعمته وإشاراته ، ألا نقول أن ذلك تمثيل ؟
فإذا لم يخف الشاعر نفسه كل الاخفاء لم يكن شعره اوقصته تمثيلاً) ص 85

(2) الدواحد العامة (الألف الحقة) :

— مثال (1) :

* يقول أدونيس :

" أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيرى حيث تشائين بين أطرافـــــــــــــــــي

قفى وتكلمـــــــــي :

ينشق جسدي وتخرج كنـــــــــوزي

زحزحي نحوي الثامنة

واستلقي تحت سحابي ونوقـــــــــه .

في أغوار الينابيع وذرى الحبـــــــــا .

تجتمع حولي أيام السنة

أحلمها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمـــــــــس

وتقوم ساعة الحـــــــــب

أنغمس في نهر يخرج منك الى أرض ثانية

أسمع كلامـــــــــا

يصير جنائن وأحجارا أمواجـــــــــا

وزعمـــــــــا سماءي الشـــــــــوك

هكذا يقول السيد الحسد

عالية عالية عالية

صيري وجهي النالع من كل وجه

شمسا لا تطلع من الشرق لا تغيب في الغرب

ولا تستيقظي ولا تنامي . . . " (24)

* ويقول النقي في " مخاطبة ومشارة وايدان الوقت " (25)

(24) ادونيس " تحولات العاشق " — الأعمال الكاملة — ص 514 و 515

(25) النقي " كتاب المواقف والمخاطبات " ص 213

" وقال لي : قل للبساطة المدودة
 تأفبي لحكمك وترثني لمقامك
 واستري وجهك بما يشقّ صاحبي من يسترك بوجهه ،
 فانت وجهي الطالع من كل وجه
 فاتّخذي ايماناً لعهدك
 فاذا خرجت فادخلي التي
 حتّى أقبل بين عينيك وأسرّ إليك ما لا ينبغي أن يعلمه سواك ...
 كذلك يقول الرب : أخرجني يميناً وانصبي بها علمك
 ولا تلهي ولا تستعطي حتّى آتيك ...
 كذلك أوقفني السرّ وقال لي :
 قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم السرّ
 أخرجني وجهك وبسطي من أعطافك
 وسيري حيث ترين فرحك على همّك
 وأرسلني القمر بين يديك
 ولتحدق بك النجوم الثابتة
 وسيري تحت السحاب واطلعي على قعود المياه
 ولا تغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق
 وقفني للطلّ ... "

* ويقول في " موقف قد جاء وقتي " (26) .
 " وقال لي : قد جاء وقتي وأن لي أن اكشف عن وجهي ...
 فأنسي سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم
 وأجمع بين الشمس والقمر
 وأدخل في كل بيت ، ويسلمون عليّ واسلم عليهم
 وذلك بأن لي المشيئة وإذني تقوم الساعة
 وأنا العزيز الرحيم . "

(26) النسخة " كتاب المواقف والمخاطبات " ص 6

نصان متعادداً بمقارنات . تفصل بينهما هوة زمنية عميقة وتحمل (27)
 بيد ما لعدة . وفيه مذمومة ، ففي تحاد الانطولوجي (28) فريد . نصان يتداخلان
 ويتقاطعان على محور مثير للدهشة والرغبة .
 اللاحق يقبس من لغة السابق وينسجم من ظلالها وأصدائها . والسابق ينزلق
 إلى سياق اللاحق غامضاً شفافاً فيضفي عليه من لغته ومن روحه .
 اللاحق يقول السابق ، والسابق يقول اللاحق . اللاحق يختار الحاضر إلى لحظة
 من الماضي ، مهمة مضموسة ، فيستحلب المكثوث اللغوي الذي كان يكتب تاريخ السروح
 ويلغسي المسافة بين الله والانسان ، بين المطلق والنسبي بين الابدني والدائري .
 والسابق يحترق المعاصر إلى لحظة من الحاضر ، مستبهمه مستأنة ، فيعيد
 " اللافكرية " الذي يكتب تاريخ الجسد ويلغسي المسافة بين النفس والجسد
 بين " الجوهر " و " المادة " ، بين " الكون " و " الفساد " . (29)
 قد تنتفي الدهشة ، في هذا المستوى من القراءة ، فـ " الجسد يدرك مثلما يدرك الله " (30)
 وكل مقارنة للجسد ، لا يمكن إلا ان تنسجم بطابع فلسفي ميتا فيزيقي ، لأنها تتراوح بين
 قمعه من حيث هو حاجب وقير ، وتكريم من حيث هو مصدر تحرر ومتعة وإبداع .
 فلا يستغرب إذن أن تتراوح لغة أدونيس الحسية المنتلثة ولغة النقي " القدسية "
 المفارقة ، في سياق واحد لتنشأ الكتابة ، من هذا التراوح ، فعلاً لغوياً بيني زمنه
 الخاص " فيختصر البعد بين المشرق والمغرب ، ويلحم الاضداد ، فيأتي بالحياة والموت
 مجموعتين ، والماء والنار مجتمعين) . (31)

(27) تعود نصوص النقي الى منتصف القرن الرابع الهجري
 (28) انطولوجيا " Ontologie " مصطلح يقبس من الدرس الفلسفي للإشارة إلى الحالات
 الكونية والانطولوجي تأمل شمولي في الاداب العالمية والانسانية " معجم المصطلحات الادبية
 المعاصرة " - ص 41
 (29) سيتناول صاحب البحث موضوع الجسد البشري ، بكثير من التوسع والتفصيل في القسم
 الثالث .

(30) القولة لـ " كلود بروسير " عن Michel Bernard " Le Corps " P.6

(31) " اسرار البلاغة " ص 116 و 118 (بتصرف)

قد نزل الدَّعْشَة ، ويقبل القاريء أن يتقاطع هذان النّصان في حين الدَّعْشَة وأن يتزاحما في الحيّز نفسه . فما لم يقله النّفسى يقوله اد ونيس . وما لم يقله اد ونيس يقوله النّفسى . أمّا الرّيسة فلا . ومد حقّ القاريء أن يرتاب وهو يواجه نصّا حد يشا يتكلم فيه الأموات ، ولغة تتوهج فيها لغات ، فيعبد إلى تفكيك النّص حتى يتّمسّزما للنّفسى وما لأد ونيس . فبدون هذا التّمييز ، يصعب تحديد مستويات التّناقض في قصيدة أد ونيس وفحص الآليّة التي تحكمها .

(أ) تداخل الأفعال

– ترد الأفعال في النّصين ، في صيغ متنوعة ، أهمها صيغ الامر والنهي والمضارع

المضارع	النهي	الامر	
تشائن – ينشق – تخرج تجتمع – اجعل – ادخل اجمع – تقوم – انغمس يخرج – اسمع – يصير يقول – لا تطلع – لا تغيب	لا تسيّطي – لا تنامي	سيبي قفي – تكلمي زحزحي – استلقي صير	نص اد ونيس
يشق – يستر – أقبل أسر – يعلم – يقول أكشف – أطلع – تتمع أجمع – أدخل – سلّم	لا تنامي – لا تستيقظي لا تغربي – لا تطلعي	قل (؟) – تأهبي – تزيّني – استبري اتخذي – ادخلي اخرجي (؟) – انصبي استطي – سيبي (2) أرسلني – اطلعي قفي لتحدّق .	نص النّفسى

- يشترط النقصان في الأفعال التالية - سار - وقع - استيفأ - نام - خرج - اجتمع
 دخل - جمع - قام - قال - طلع -
 ب) تداخل الجمل والتراكيب:

نص ادونيــــــــس	نص النفــــــــسي
- أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق	- فل للشمس : أيتها المكتوبة بقلم الرق
- سيري حيث تمائين بين أطرافي	- سيري حيث تريس فركك على همك
- زحزحي نحومي الثابتة	- ولتحدق بان النجوم الثابتة
- استلقي تحت سحابي وفوقه في أغوار الينابيع وذرى الجبال	- سيري تحت السحاب واطلعي على قعر المياه .
- تحتضع حولي أيام السنة . . وأدخل	- تحتضع حولي النجوم . . . وأدخل فسي كل سوير وبيت .
- أجمع بين القمر والشمس وتقوم ساعة الحب .	- أجمع بين الشمس والقمر . . . وبانسي تقوم الساعة
- صيري وجهي الطالع من كل وجه	- فأنت وجهي الطالع من كل وجه
- . . . شمسا لا تطلع من الشرق ولا تغيب في الغيب	- ولا تغربي في المغرب ولا تطلعي فسي المشرق
- ولا تستيقظي ولا تنامي	- ولا تنامي ولا تستيقظي حتى آتيك .

ح) تداخل الاشارات / تداخل المدلولات:

قد يتساءل القارئ " وهو يقرأ البيانين المتقدمين ، إن كان التناهي في قصيدة
 أدونيس " تحولات العاشق " سرقة واستنساخا أم تعالفا وتوليدا ؟ وقد يجد فسي
 نفسه ميلا إلى ترجيح الاحتمال الأول فيثبت السرقة والاستنساخ . (32)

هذا احتمال وارد ، فهو قد يدامر صفا ما القراء يتوسلون بأدوات النقد التقليدي ،
 يعيشون الشرقة الأدبية كلما أمكد الرّسط بين نشأته ونقده آخر سابة عليه
 أو كلما تأكد أن (س) ينسب الى نفسه كلام (ص) . أي أن (ص) يحتفي وراء
 (س) (33) وقد لا يعير عولاء اهتماما كبيرا بالاضافة التي يضيفها الشاعر السّـي
 النّـص المستحصركأن يستبدل عبارة بعبارة أو يزوّج كلمه من لفظه إلى كلمة من غيره
 أو حملة الى حملة فتنتقل المعاني من موضوع إلى موضوع وتتولد . بل قد يتخفون عند
 الإضاءة دليلا على الشرقة . فالسارق اتقاء أودره لتهمة الشرقة ، يحاول أن يفكّر
 جميع الأواصر التي تشدّ نصه الى النّـص المأخوذ منه ، فيطمس آثاره وكل ما يمكن
 أن يدلّ القاري عليه . والشعراء ، كما يقول الاحطل " أسرق من الصّاغية (34) ،
 فطريين الشرقة موطأة واصحة المعالم " وعلى الشاعر ، لكي يتنقل فيها بيسر
 أن يغير مواسم المعالم ليعيد ترتيبها من جديد " (35) .

=====

(32) يقارن عادل عبد الله بين قصيدة أدونيس "تحولات العاشق" ومقتطفات من كتاب النقّـي
 " المواقف والمخاطبات " فيحسب أوجه الشبه بين النصين ، دون تحليل أو حتّى مجرد
 إشارة الى استبدال السياق في قصيدة أدونيس . ويتساءل عن السبب الذي جعل
 النقاد يغفلون عن هذه " الشرقة " (هل كان ذلك لأن كتاب النقّـي نادر وغير متداول
 أم لأن الرّيبة لا ترقى لأدونيس ؟) . انظر " السّـيرة الأدبية " ص 86 في 89 بغداد
 تشرين الثاني 1978

— في هذا السياق يشير صاحب البحث الى أنّه نحا نفس المنحى في دراسته لمصادر التجربة
 الصّوفية في " مفرد بصيغة الجمع " لأدونيس . فقد ألح على التشابه الكبير بين نصوص أدونيس
 ونصوص النّـقي ، واعتبر أدونيس ناقلا مستنسخا ، ولم يشر الى التّناص إلّا عرضا . (انظر
 " التجربة الصّوفية في " مفرد بصيغة الجمع " الجامعة التونسية — أكتوبر 1985 .

(33) عبد الفتاح كيليطو " الكتابة والتناص " ص 9

(34) المرزباني " الموشح " ص 340 — المطبعة السلفية — القاهرة 1985

(35) " الكتابة والتناص " — ص 25

صحيح أن بين نص أدونيس وسنن الشعر صلة . لكنها لا تقوم دليلاً على السُّرقة والاستنساخ . فهي صلة مزدوجة : صلة يعقد ها الشاعر عن وعي أو عن غير وعي فهي كامنة في نصه " كالجوهر في الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه " (36) وصلة يعقد ها القاري بفعل القراءة التناصية التي تحاول أن تقيم علاقة بين النص والموروث فتستنطق الدال الحاصر لتستحضر المدلول الغائب . وهي بالتالي صلة تبرز أبداً ، في كل قراءة ، على هيئة مستجدة ، لأنها ليست سوى بذرة يذر ها الشاعر ويتعهد ها القاري ، فلا تخرج من طور العماء إلى طور التحقق ، ومن حالة الاضمحار إلى حالة الظهور ، إلا بفعل القراءة . وإذا القراءة كشف وانهاض . وإذا النص ، المتداخلة انكشاف وانهاض .

كيف يتداخل النص المستحضر والنص المستحضر ويتفاعلان ؟ كيف يتحرر الشاعر من سلطان نص سابق عليه ، وهو في الآن نفسه مشدود اليه ؟

يرى ناقد معاصر أن النص الشعري ، في علاقته بالموروث ، يتشكّل عبر ست مراحل (37) إذا انتفت إحداها ، انحرف النص عن مساره الإبداعي إلى النقل والاستنساخ والمحاكاة وهذه طريقة ، من بين طرائق ، يمكن الأخذ بها ، لا تراك تفاصيل المعادلة التي تجمع بين النص والموروث وتمييز النص الذي يبدعه شاعر " محدث حاذق الصنع " (38) من النص الذي يكتبه " متعلم مقتد ، يحسن التشبه بمن أخذ عنه " (39) دون أن يعني ذلك إخضاع نص أدونيس لمقاييسها إخضاعاً " سمترياً " صرفاً ، فليس على هذه الطريقة تجري كسل النص ولا إلى سننها نقي . وقد لا تستقيم إلا أن تعضد ها المقاييس التي يحملها النص في مطاويه .

(36) أسرار البلاغة " ص 128

(37) هو الناقد الأمريكي (التشرحي) " بلوم " . يجمع " بلوم " هذه المراحل الستة تحت مصطلح " لوحة التلقّي " ، كما يترجمه عبد الله محمد الغدامي عن الانجليزية " Scene of instruction " (الخطبة والتفكير - من النبوة إلى التشرية - ص 326)

(38 و 39) أسرار البلاغة " ص 138 و 159 .

(أ) المرحلة الأولى : في حالة اختيار يكون فيها الشاعر تحت سلطان شاعر أكبر منه (النّفسي) (40) .

لقد عمل النقاد (41) الذين درسوا شعر أدونيس ، على تدخل بعض نصوصه مع النّفسي . وخاصة في مجموعته " كتاب التحوّلات والهجرة في اقاليم النهار والليل " وهي غلبة قد يكون مردّها إلى سببين رئيسيين :

(40) أن النّفسي ، بمقاييس نظرية العرب الأدبية ، ناثر وليس شاعرا ، فقد أقام العرب أدبهم على مذاهب ومنشور فقط . والمنشور عندهم لا يخلو من أن يكون خطابة أو ترسّلا أو احتجاجا (حد لا) أو دشا . . . لكن نصوص النّفسي المنشورة ، إذا أخضعت لمقاييس الادبية ، فإنّها ترقى إلى مستوى الشّعري . ولا يعيبها أنّها ليست موزونة ، فالشعرية تكمن في " النظم " أي " تعليق الكلام بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض . " وليس في الوزن ، فهو " ليس من الفصاحة والبلاغة شيء " ، إذ لو كان له مدخل فيها ، لكان يجب في كلّ قصيدتين اتفقا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة . فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما . ولا به كان كلام خيرا من كلام " بتعبير عن القاهر . (دلائل الاعجاز ص 364) صحيح أن إلحاق نصوص النّفسي المنشورة بالشعر ، يثير مشكلا خطيرا ، هو مشكل الأجناس الأدبية في الأدب العربي القديم . لكن هذا المشكل قد يصبح ثانويا أمام مشكل أدبيّة الأجناس " فالانطلاق من صروب الأدبيّة في الأدب ، يجنبنا كلّ تصنيف شكلي لا يبرز خصوصيّة الكلام الذي ندرسه مهما اجتهدنا في التعمّق . "

(د . محمد الهادي الطرابلسي " مستقبل الأجناس الأدبيّة " بحوث المؤتمر العام الخامس عشر لادباء والكّتاب العرب - ج 1 - ص 211 - بغداد 1986) .
يمكن الإشارة إلى أنّ القدماء تنبّهوا إلى هذه الاشكاليّة ، فالغرابي مثلا يميّز بين الشعر والقل الشعر . " والقل إذا كان مؤلّفا مّا يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا ، ولكن يقال هو قل شعري " (جوامع الشعر - ص 172 - رسالة ملحقة بكتاب أرسنوف في الشعر لابن رشد - القاهرة 1971) وكذلك حمّازم =
=====

(42)
 أولهما أن نصوص النّفّي لم تكن متداولة بين الناس ، عندما نشر أدونيس تصيدتـــــــــــــــــه
 " تحولات العاشر " عام 1962 .
 وثانيهما أن أدونيس قد أغفل الإشارة إلى تأثيره بالنّفّي ، في كل الحوارات الأدبيّة
 التي تحدّث فيها بإسهاب عن مصادر تحريره الشعريّة .
 هل يرجع ذلك إلى النسيان وهو شرط ، من شروط كتابة الشعر ، عند العرب ؟ هل كان أدونيس
 يتستر على بعض مصادره ؟ وهل الشاعر ملزم بأن يكشف للقارئ عن كل مصادر شعره ؟

=====

القرطاجني في قوله " ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيها المحاكاة
 فهو يعدّ قولاً شعرياً " (منهاج البلغاء - دار الغرب الاسلامي - بيروت 1981) .
 - في هذا السياق يلاحظ أدونيس أن أعرق ما يميز شعريّة نصوص النّفّي هو أن تفجّر
 الفكر فيها إنما هو تفجّر اللّغة نفسها . فالفكر هنا شعر خالص والشعر فكر خالص .
 (الشعريّة العربيّة ص 66) .

(41) انظر : احسان عباس " اتجاهات الشعر العربي المعاصر " ص 140 - 141 - 142
 191 - 192 - سلسلة عالم المعرفة - الكويت 1978 (تحدّث عن حضور التراث في
 شعر أدونيس ، ولم يشر إلى النّفّي) .
 (42) أن هذا السبب قد لا يشجع لبعض النقاد والدارسين ، مثل احسان عباس السني
 لم يقف مدفوعاً مصدره ازاء كثير من الآثار الادبيّة التي كانت ضائعة أو كان أصحابها
 غامضين السيرة والاخبار ، فحقّقها ونشرها . ورغم ذلك لم يهتد إلى نصوص النّفّي
 التي نشر بعضها وترجم إلى الانجليزية عام 1935 (كتاب المواقف وكتاب المخاطبات)
 وصدر بعضها الاخر في مجلّات ودوريات جامعيّة عام 1953 وعام 1970 . ثم جمعت
 هذه الاجزاء المتفرقة في كتاب " نصوص صوفية غير منشورة ، للشقيق البلخي وابن عطاء الادمي
 والنّفّي " حقّقها وهدّم لها بولس نوياس اليسوعي (وأعدى القسم الخاص بالنّفّي
 إلى أدونيس وزوجته خالدة) . انظر المقدمة الفرنسيّة للكتاب المذكور
 ص 185 - 190 - دار المشرق - بيروت 1973 .

" Trois Oeuvres inédites de Mystiques Musulmans - Saqīqal -
 Balhī , Ibn 'Atā, Niffarī " Paul Nwyia.

كلّ هذا محتمل . لكنّ أنس من اللافت أن يكتب أدونيس عام 1983 مقدمة لأعماله الشعرية الكاملة ، فيشير إلى أنّ لكتابته أدولا في تراث العرب ، ولا يذكر سوى " الاشارات الالهية " لأبي حيان التوحيدي ١٤ " في مجموعتي الشعرية " كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل " بدأت في محاولتي تحيّاوز " قصيدة النثر " إلى كتابة نثر آخر . هذا " النثر الاخر " مزيج : شكل من الأفق الكلامي المتحرك ، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الاخرى التي تكتبها الاشياء في العالم ، أو تكتبها الكلمات ، في التاريخ . إنّه بتعبير آخر حرو من " قصيدة النثر " إلى ملحمة الكتابة وأرى أنّ لهذه الكتابة أصولا في التراث الشعري العربي ، فيها تشبلا لا حصرا ، " الامارات الالهية " لأبي حيان التوحيدي . " (٤٣) .

إذا غفل الشاعر عن ذكر بعض مصادره أو تستر عليها ، لسبب أو لآخر ، فإنّ القاري ، بمنطق القراءة التفكيكية ، سوز إلى الاستئناس بنصّور الشاعر والركون إليها ، لاستخراج ما خفي فيها من نصوص متداخلة تكون فيما بينها شبكة موصولة العلاقات والعناصر ، ويغضّي كلّ منها إلى الاخر . في " لا وجود لشيء خارج النص " (44) وكلّ شيء ، عن النصّ يصدر وإليه يرتدّ .

إنّ نصّ أدونيس هو الذي يحلّ محلّ نصوص النّفسي إلى سياقه ويستدعيها إلى ذاكرة القاري . وقد يحدث العكس إن من الممكن أن يقرأ القاري نصّ أدونيس في مرحلة أولى ، ثم يقرأ النّفسي في مرحلة لاحقة . وفي هذه الحالة فإنّ النّفسي هو الذي يحيل إلى نصوص أدونيس ويستدعيها إلى الذاكرة . لكنّ هذا الامكان لا ينبغي أنّ النّصّ هو المنطلق في كلا الحالين ، فيعود القاري ، إلى نصّ أدونيس ساعيا إلى استكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما عيّن عليه من أنماط لغته وما لم يهيمن عليه من هذه الأنماط . " (45) وتصبح القراءة مثل الكتابة ، محاورّة ومشادّة بين نصّون

(43) أدونيس " الأعمال الشعرية الكاملة " ص 6 - دار العودة - بيروت - ط 4 - 1985

44 و 45 (" جاك ديريدا ") (أورد الشاهد بن عبد الله الغدّامي - الخطيشة والتكفير - ص 56 و 57) .

متداخلة ، عودة إليهما وعودة عليهما ، هي أن ، ترصد تمايهما زهما واختلافاتها . ففي النقص يتكوّن المعنى ، ومن النقص يستمد يقينه أو احتمال . دون أن يعني ذلك ، صرف الذّار عن نصوح الشاعر الأخرى إذا كانت تعضد هذا المعنى أو ذاك ، وتدلّ هذا العقبّة أو تلك .

تكشف هذه النصوص الأخرى أن سلطان النّقصي على أدونيس كان كبيراً ، فقد صدر مجموعته " كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل " بشذرتين من شذرات النّقصي (46) وخمس "النّقص النّقصي" فصل ، من فصول كتابه " الشعرية العربية " . في هذا الفصل لا يخفي أدونيس انبهاره بتجربة النّقصي ولغته . هذا التجربة التي تقتضي للتعبير عنها " كلما يفت في آن من المشترك العام ، ومن العقل والمنطق ذلك أنها ما لا يقال . اللغة هنا مغامرة لقل ما لا يقال . " (47) ومن ثمّ فلن النّقصي " يستخدم اللغة لكي يعبر بالكلمات ، فهذه عاجزة (48) وأنما لكي يعبر بما يقدر أن ينسج بها من علاقات هي رموز وإشارات عمّا لا تقدر

(46) الشذرتان هما : " لهما اتّسعت الرؤيّة ضاقت العبارة " و " وقال لي : اقعد لي ثقب الابرة ولا تبرح ، وإذا دخل الخيط في الابرة فلا تمسكه ، وإذا خرج فلا تمده وانرح فانّي لا أحبّ إلّا الفرحان " انظر أدونيس " الاعمال الشعرية الكاملة " ص 433 . والنّقصي " كتاب المواقف " ص 51 و 75 .

(47 و 48) أدونيس " الشعرية العربية " ص 64 و 65 . بيد وأن أدونيس يحذو في هذه الجمل حذو النّقصي ، حتّى لكأنها صياغة جديدة لشذراته . يقول النّقصي في " موقف ما لا يقال " : " أقفني في ما لا يقال وقال لي : به تحتع فيما يقال . وقال لي : إن لم تشهد ما لا يقال تشئت بما يقال . " ويقول النّقصي في " موقف اسمع عهـد ولا يدك " : " وقال لي : الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عنشي " " كتاب المواقف " ص 59 و 61 .

أن تعتبره . " (49) فهي لغة مجازية " تخرج ما تفيد الكلمات عن مؤلفه من العقل ، إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا . " (50) و " ترفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله ، هي أبهى وأغرب ما نتجته اللغة . " (51) وتضع القارئ في عالم فريد من التوقيع والنبط . " (52) بأن نفس النحوي هو " النطق الغبطة . " (53) وأداته " الحس أو البصيرة أو عين القلب . " (54) .

إنَّ هذا الانبهار ببحر النفس الصوفية ولغته ذات الاشارات العائمة، وهذه العودة إلى الموروث الصوفي في قصيدة الجسد ، لم يكونا مفصولين عن حضور الشاعر وثقافته المتداخلة

49 و 50 و 51 و 52 و 53 و 54 " الشعرية العربية " ص 65 و 66 و 67 و 71 .
يبدو أيضا أن هذه الحمل مأخوذة من التواطئة (الفرنسية) لكتاب "نصوص صوفية
غير منشورة "

"... Cette Oeuvre est le dialogue de Dieu avec un Visionnaire.
Comme tel, Niffarī ne pouvait parler qu'un langage métamorphosé
qui ne livre son sens qu'à Ceux qui savent le transposer, C'est
à-dire l'interpréter. C'est donc le moment où le langage mystique
devient l'expression authentique de l'expérience: il dit ce qu'-
il sait être indicible, il exprime ce qu'il expérimente comme
inexprimable. Aussi est-il devenu un langage symbolique, une série
d'isārāt, un ensemble d'allusions qui ne peuvent être entendues
que de ceux là seuls en qui est né un sixième sens la baṣīra, le
regard herméneutique;" ".... Jamais la langue arabe n'a été plus
sublimement utilisée, jamais écrivain ne la métamorphosée comme
l'a fait Niffarī..." P11 et P190.

فقد "اختار" أدونيس أن يكون التصوف راغداً من روافد تحرته، قادته إليه "السريالية" (55) ، فكتشف ما ينطوي عليه من قيم شعرية ومعرفية كالحدس من حيث هو طريق حياة وأريقة معرفة ، والأعلائية من حيث هي صورة على المنطق والشريعة وتوكيد على الباطن والحقيقة والحرية التي ترس أن يكون الانسان تحت رق المخلوقات وأن يجري عليه سلطان المذونات ، والتخييل الذي يبلغ رؤية الغيب والآنهائية ... (56) فالتصوف حدس شعري ومعظم نصوصه تصور شعريه صافية . ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد ، أو يحاول ان يضيفها ، إنما يستمدّها من التراث الصوفي العربي ، في الدرجة الأولى . * (57)

لم يقف أدونيس إذن في ندرته ، إلى التصوف الذي يبلغ ذروته في نصوص النفي ، عند حدّ الإعجاب ، والدهشة ، بلّما حاول أن يرفع التصوف عن مستوى الأهواء العارضة ، والانواق المستجدة ، ليصبح مصدراً من مصادر التجربة الشعرية ، فترقى من حالة الاختيار ، إلى حالة الرؤية الشعرية المشتركة .

(2) المرحلة الثانية : هي حالة ميثاق بين الشاعر المحتذي والشاعر المحتذى تحكمها رؤيته شعرية مشتركة :

(55) يقول أدونيس : " تأثرت بالحركة السريالية كنظرة ، والسريالية هي التي قادني إلى الصوفية . تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنّها موجودة بشدّة بطبعي في التصوف العربي فعذت إلى التصوف . " أدونيس " فاتحة لنهايات القرن " دار العودة - ط 1 - بيروت 1980 - ومجلة " المستقبل " العدد 38 - باريس 1977 .

- أشار صاحب البحث إلى صعوبة الجمع بين التصوف والسريالية في دراسته التجربة الصوفية في " مفرد بصيغة الجمع " لادونيس - الجامعة التونسية - أكتوبر 1985 .

(56) أدونيس " مقدّمة للشعر العربي " ص 131 و 132 - دار العودة - بيروت ط 4 - 1983

(57) نفسه - ص 131

يستخدم أدونيس في عمله بياناته الشعرية لغة ذات إشارات ومدلولات صوفيّة واضحة . فالخوارزمي الذي يتسلسلها الإبداع الشعري " حدسيّة ، إشراقية ، رؤيا ، وحيّة ، تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها ، في تفجّر مكناتها وتنوعها . " (58) والشعر نفاذ إلى ما وراء فطرة الواقع وغوّض في أعماقه ، " تحاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة " (59) و " نوع من السحر يهدي إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل " (60) وقوّة تخيليّة " تتأهّل على الغيب وتعاينه فيما تنغرس في الحضور " (61) و " مناج من الحالات والمقامات " (62) والرؤيا الشعرية " نشويش لذاء العالم الآخر وللحواس . . . نشويش للكلمة وذاها " (63) من أجل " اتحاد بين الواقع والممكن ، الزمني والأزمني ، الشيء والخيال " (64) و " لغة الشعر هي اللغة الإشارة " (65) التي تنحرف عن معناها المرجعي لـ " تقول ما لم تتعلّم أن تقوله . . . وتقتصر ما لا يمكن اقتناصه . . . لتزول الهاوية بين المعنى والمعنى بين الكلمة والشيء . . . وتحلّ محلّ المعنى المحدّد الواضح الحالة الشعورية والزوجيّة . " (66) في " يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف " (67) وينشأ من هذا كله " علم آخر للمعاني يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية . " (68) ويصبح " النقي وكثيرون غيره يعيشون حتّى بطرائق تعبيرهم ، في كثير من قصائد هم ، في عالمنا الشعري الحاضر السني نسبيّه حديثا " (69) ويكونون " أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة . " (70) فأصواتهم " مفتوحة للحوار والتّمسّك والفعل ، بحيث أننا لا ندر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونفاعل معها . " (71) .

أن هذه الاصطلاحات : الحدس والإشراق والرؤيا والكشف والغيب والحلول والناظر والباطن والحالة والمقام والإلهام والإشارة . . . اصطلاحات صوفية لا يكاد يخلو منها نصّ صوفي قديم . وهذا الواضح أنّ هذه الاصطلاحات المبتوثة في جلّ نصوص

53 و 55 و 56 و 61 و 62 و 63 و 64 و 65 و 66 و 67 و 68 و 69 و 70 و 71) انظر الشعرية

العربية " ص 118 — 140 .

أد ونيس المنشورة - التي محتفظة بدلالاتها الصوفية القديمة . ولم يستأج أد ونيس رغم الجهد الذي يبذله في توليفها توليها جديدا وصياغتها صياغة جديدة أن يطمس محمولها الميتافيزيقي وأن يستنفذ وظيفتها الاستيمولوجية . وكل ما فعله أنه طعمها بشيء من الذاتية وبتحت قشرتها شيئا من الحزينة ومن ثم فإن رؤيته الشعرية وهي رؤية معرفية أيضا تتطابق ورؤية المتصوفة وكلتاهما تلغي العقل والمنطق ، وتستبد لهما بالكشف والالهام . " أهفني في النطاق والسمت نارة وسارة " قال لي : ما وقف فيه ناطق ولا صامت . فمن النطق وصمت فهو من أهل معرفتي التي عنها نطق وصمت . وقال لي : بين النطق والسمت برزخ فيه فبر العقل وفيه قبور الأمياء " . (72) .

وكلتاها تقوم على الإشارة والايما والرمز . مما يناحيه النقي في مواقفه ومخاطباته هو عالم الغيب والباطن . ولهذا فإن لغته هي لغة القلب أو الوجدان التي لا تدرك إلا بالذوق والالهام ، فـ " العلم كله يظال بحكمه ولا سبيل إلى الفكك من الحكم ، أو يصمت لسان العلم . والعلم كله ما كان طريقه السمع ، ولا يصمت لسان العلم ، أو ينطق لسان المعرفة . والمعرفة للهـ ما كان طريقه القلب ، وليس لنطق المعرفة سبب من أجله ينطق " . (73) وإذا كان القلب أو الوجدان مصدر المعرفة ، فإن الرؤية الشعرية (رؤية أد ونيس) أو الرؤية الصوفية (رؤية النقي) لا تقوم ، إلا على تجليات ومشاهدات ومجاهدات وفيوضات ، فتقتضي " كلاما يفلت في آن من المشترك العام ، ومن العقول والمنطق " (74) حتى يتواءم والحالة الشعرية الروحية ، فتنتقل الكلمة من مدار إلى مدار ، من معنى مقالي إلى معنى مقامي (75) وتغدو إشارة حرة متحركة ، فيها

(72) النقي " نصوص صوفية غير منشورة " - ج III " موقف المواقف " ص 200

دار المشرق - بيروت 1973 - تحقيق بولس نوياليسوي

(73) نفسه ص 254

(74) أد ونيس " الشعرية العربية " ص 64

من المدافعات ما لم يأت من الاسرار ما لم يعهد ، فنتفسير ، نعم لذلك " صورة العالم وعلاقاته ومفاهيمه " (76) وتطارد عقولنا الزمان والمكان ، ان ينسج المكان من مكانيته والزمان من زمانيته ، فالفيلسوف هو " الذي تجيئه مكنسة وتطارد حوله وترجع ولا يشعر به حتى تأتاه أخذ " (77) وهو الذي " يصنع طريقا لا تقود إلى مكان " (78) ، هو " من لا ماضي له ولا مستقبل " (79) وهو من " يدار إلى الزمن يتحطم بين يديه . . . (و) يعاني وقتا لما يجيء قبل الوقت ، لما لا وقت له . " (80) لا المكان يجيء به ولا الزمان ، فهو حوسر مشوش في الوجود كله ، وخامر سرمد يعلو فوق جميع اللحظات (81) ومن هنا فإن رؤية أدونيس الشعرية ورؤيته النقابية ، إن تسعيان إلى التحرر من سلطان المكان وسلطان الزمان وإلى التحرر عن رقب الامياء وعن مراعاة الأوقات ، تبدوان أقرب إلى طبيعة الفكر الغيبي الذي يتطاع كل صليحة بضوابط الذائر العقلية وينزى إلى إصعاف صفات غامضة على مواسيفه وأشياءه وشخصه .

لأن هاتين الرؤيتين ، برغم الهوية الزمنية السحيقة التي تفصل بينهما ، تتزاوجان في حيز واحد ، فكلتا هما تصدر عن موقف ، من العالم ، مثالي ، ميتافيزيقي ، وكلتا هما تنهض لها مثلا تنهض بها ، لغة ذات أسرار وإشارات خفية لطيفة . لكن هل يعني ذلك أنهما متزاوجتان إلى حد التماثل والتعاضد ؟ وهل

=====

(75) المعنى المثالي والمعنى المقامي اصطلاحات صوفيان : الأول هو المعنى الحرفي أو المنطوق أو الظاهر . والثاني هو المعنى الدلالي المحجوب . (انظر " نحو القلوب الصغرى " ص 197 - الامام عبد الكريم القشيري - تحقيق علم الدين الحندي - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس 1977 .

(76) أدونيس " الثابت والمتحول " ج 2 ص 97

(77) نفسه ، الصفحة نفسها

(78) أدونيس " مفرد بصيغة الجمع " ص 16 - دار العودة - بيروت (بدون تاريخ)

=====

استطاع أدونيس أن يوائم بين هذه اللغة الصوفية المفارقة وعالم الحسد السني
 يحاوره ، مثلما استطاع النقي أن يوائم بينهما وبين عالم الغيب الذي يناحيه ؟
 قد يقف الشاعر المقتدي الذي يحسن التشبيه بمن اخذ عنه ، عند هذه المرحلة
 الثانية ، فلا يخرج نصه عن النقل والاستنساخ والمحاكاة ، أمّا الشاعر
 الذي يترقى عبر المراحل الست كلها ، فإنّه يفسح المجال لنصه حتى يتمايز
 قيّده وأغماره ، وفروعاً جديدة في شجرة النصوص المتداخلة ، لا تستحث نسخها
 ولا تستعجل ثمرتها .

لهذا سيطرح السؤال قائماً الى حين ، فلا تتوضح الاجابة الا بتقصي المراحل
 المتبقية .

(3) المرحلة الثالثة : هي حالة تنافس بين الشاعر المتحدي والشاعر المحدث
 لما يحاول الاول أن يختار مصدر الهام معادلاً لمصدر الثاني : ان المصدر الذي يلهم
 النقي في موافقه ومخاطباته هو الغيب والباطن او الروح المطلق والذات الالهية .
 وللوصول الى هذا المصدر والحلول فيه ، يسلك الصوفي عادة طريقتين : الاولى صعود
 من الظاهر الى الباطن ، من الجسد الى الروح من العالم (الدنيا) الى الله .
 والثانية هبوط الى اغوار النفس ، يمكن الصوفي من رؤية الذات الالهية والاتصال
 بها (82) . وفي كلتا الحالتين فإنّ الجدل الصاعد أو النازل يكمن
 في تحريك الصوفي بين قطبي الأرض والسما ، وفي نزوعه الى التظاهر والنقضاء
 والانصهار بالله ، حيث يحوي تناقضه وينسجم معذاته . وهو لا يبلغ هذا المقام
 مقام الفناء في المطلق إلا بمجاهدات عنيفة ومقامات وأحوال وأسفار لا تقف عند حد
 أو غاية . وفي كلتا الحالتين فإنّ الصوفي لا تصفو نفسه ولا ترقّ فتشعر
 حقيقتها ، إلا إذا روضها وشغلها بالجوع عن التطلع الى فضول الشهوات والتمنّي

=====

(79) نحو العلوب الصغير " ص 202

(80) " مفرد صيغة الجمع " ص 34 و 72

(81) " الثابت والمتحول " ج 2 - الفصل الثالث ص 97

(82) أدونيس " الثابت والمتحول " ج 2 - ص 93

وحرّد هذا من علائق الحسد " وذلك لأن الإنسان إنمّا يكون إنساناً لحصول
 نور العقل وإعلاجه على عالم الغيب والانوار الالهية فادّاءه تغلّب باستيفاء اللذات
 الحسدانية تكذّرت القوة العقلية ، واستدّ عليه باب المعارف ، ومارت البهيمية عليه
 غالبية ، والانسانية مفقودة . " (83) في هذا السياق تندرج تجربة النفسي ، فهمسي
 محاولة لامتلاك الروحاني وأنسنته ، ومحاولة للحضور في صمء الكون وروح الاشياء
 محاولة للارتقاء بالنفس إلى مرتبة شهيد الحق بالحس . " وقال لي : ان لم تحاول
 إلّا نفسك حالستك . " (84) " وقال لي : إن رأيتني فيك كما رأيتني في كل شيء
 قلّ حبك للذات . " (85) " وقال لي : سم لتراني فإنك تراني ، واستيق لتسترا
 فأنك لن تراني . " (86) " وقال لي : أنت ابن الحمار التي تأكل فيها أمامك
 وتشرب فيها شرابك . وقال لي : آليت لا اتبك وأنت دوسب أو نسب (87) " ،
 " وقال لي : إن رأيتني في قلبك قويت على المصاهرة . . . وقال لي : بدتك بعد الموت
 في محلّ قلبك قبل الموت . " (88) " وقال لي : فعمل القلب أصل لفعل البدن
 فانار ماذا تغرس وانالسر الغرس ماذا يثمر . وقال لي : يدي على القلب فإن كففت
 عنه يده لا تأخذ به ولا تعطني غرس تعمرني به فأثمر أن تراني . " (89) .

لماذا كانت تجربة النفسي تنبني على ثنائية النفس والجسم وتنزع نحو الواحد أو المصدر
 والأصل حيث تنظم الاشياء وتدوب الثنائيات وتمحي الحدود ، فيكون الفناء

83) فخر الدين الرازي " كتاب النفس والروح " (أورده ماهر عبد القادر في " مقدّمة

في الاخلاق " ص 38 - دار النهضة العربية - بيروت 1985 .

84) النفسي - " موقف الحساب " كتاب المواقف ص 75

85) النفسي " موقف السّوب " - " كتاب المواقف " ص 78

86) النفسي " موقف العهد " - " كتاب المواقف " ص 83

87) النفسي " موقف الأدب " - " كتاب المواقف " ص 17

88) النفسي " موقف لا تفارق اسمي " - " كتاب المواقف " ص 45

89) النفسي " موقف انا منتهى أعزائي " - " كتاب المواقف " ص 47

عن الحسد والبقاء بالروح المطلق ، فإن تحريرة أدونيس تنتمي على نفس الثنائية
 دون أن تلعب أحد عنصرين أو تختار أحدهما على الآخر . فالإنسان في هذه
 التحريفة ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وليس مركبا من روح وجسد
 إنما هو كائن واحد لكنه متعدد . في آن ذاته متعدد أفعاله وحيثياته
 واستعداداته وقدراته ، في ويتحرك وينتشي ، يجني ويشب ، يتكلم ويغنى
 يدرك ويتخيل ، يتذكر ويفكر هو وحده شيء واحد ، لكنه في الانفسه
 يميز بين ذاته وجسده ، فيخاطب الجسد كما يخاطب النفس (الروح)
 يقول أدونيس : " قلت أيها الجسد انقبض وانبسط واطهر واخفف
 فانقبض وانبسط واطهر واخفف . " (90)

ويقول النفس : " أوقفني في نور وقال لي : لا اقبطه ولا ابسطه ولا اطهره
 ولا انشره ولا اخفيه ولا أظهره ، وقال : يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر
 واخفف واطهر فانقبض وانبسط وانطوى وانتشر وخفي وظهر ورأيت
 حقيقة لا اقبط وحقيقة يا نور انقبض . " (91)

أن استبدال السياق واضح في قصيدة أدونيس ، فالشاعر يستبدل الروح بالجسد
 فيسرق الجسد ويشف حتى يصبح جوهر مفردا ، مدركا فاعلا ، ومعنى مجردا
 مستقلا عن صاحبه . ولكن الفرق بين النفس وأدونيس قائم ، فإذا كان المتصوف
 في تجربة النفس ، يلغي الثنائية ويتلاشى ، بوذية وحدانية في حضرة
 الذات الإلهية " وقال لي : قف بحيث أنت واعرف نفسك ولا تمن خلقك ترنسي
 مع كل شيء ، فإذا رأيته فالحق المعينة وانت لي فلا أغيب عنك " (92) فإن العاشق
 في تحريرة أدونيس لا يقدر على التخلص من هذه الثنائية ، وإذا حاول فله محاولته
 لا تعد وأن تكون تأكيدا لها ، فورا كل صورة من صور الحسد تختفي الذات .
 في هذا المستوى يمكن القول إن نصا يجاري نص النفس ، في لغته المتفجرة

(90) أدونيس " محولات العائق " - الأعمال الكاملة - ص 527

(91) النفس " موقف نور " كتاب المواقف " ص 21

(92) النفس " موقف ما بيدو " - كتاب المواقف " ص 41

وفي المصدر الذي ينهل منه ، وهو العنصرية ، ولكنه يفتقر عنه ، وكل من
التضيقين يضعني على التحريم بعدا ذاتيا : العنصرية في تجربة النفس
إلهي تنفصل فيه الذات أو تغفل عن الجسم العالم الكثيف ، الخاضع للكسوف
والفساد . وهو في تجربة أدونيس إنساني ، لا يوجد لذاته أو في ذاته فبينه
وبين الوعي الإنساني أكثر من نسبة وأكثر من علامة .

هو في الأولى إقرار بالوحدانية والشمولية . وهو في الثانية إقرار بالانقسام والتعدد في
في الذات الواحدة . ورغم هذا التمايز فإن التحريتين كليهما تزاوجان بين
العشق والمعرفة ، إذ تحلان من العشق أرقعة من راحة الكسوف والمعرفة
لكنهما تتقاربان أيضا في هذا الحيز نفسه ، فالمعرفة في تجربة النفس
الهامة ذوقية . وهي تجربة أدونيس الهامة ذوقية وحسية وحدانية في آن :
" اخترق سفينة جسدي إلى بك

أستطلع الأرض الغامضة في خريطة الجنس
أنتقدت السومرات بالأساء والاشارات . . .

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا إلى الأطباق السفلى

أشاهد النار والدمع في صحن واحد

أشاهد مدينة العجب

وتسكروا أحوالي

هكذا يقول السيد الحسد " (93)

في هذه المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية لا يزال النصان المحتذى والمحتذى
يعتركان ويتزاوجان حيناً ، يتساندان ويتعاقدان حيناً آخر . ولا يزال للأول سلطان
على الثاني .

(93) أدونيس ، " تحولات العاشق " - الأعمال الكاملة - ص 513 و 514

لأنّ الأداة لا يمكن أن " يستقل " بنفسه فيكتب خذ وصيته ، إلا إذا أزاله السابق فجعله يقوم مقام خلفيته له . ذلك أن التناص إنما يكون أثر ثراءً وألصاق بروج الحداثة ، إذا " وشع المساعدة بين النصّ المشار إليه والنصّ المشير ، بين النصّ الذي يشكل الخلفية والنصّ المفتوح على هذه الخلفية " (94) وحدث بشكل أفضل وضوحاً وأثر تعقيداً (95) . وقد مرّ بالقارئ ، في الاشتغالات السابقة ، ما يكشف عن بعض الأثر الذي تركه النثر في نصّ أدبيّ وليس في الصعوبة في الاهتداء إلى هذا الأثر حسب هذه قد بذلتها الحسن الشعري المدرب والثقافة الواسعة ، إنما الصعوبة في الكشف عما يشتمل عليه النصّ المتداخلة من مخزونات المعاني ومخزون اللّغات والأسرار ، بلغة المتصوّفة ، " فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصّدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة " (96) (4) المرحلة الرابعة : هي حالة حلول يبرز فيها الشاعر المحتدي وقد تحرّر " من سلطان المحتدّي :

لأنّ حلول نصّ في نصّ يتخذ هياكل مختلفة قد يكون أيسرها النقل أو التقليد والمحاكاة . ففي هذه الحال يتسّثر الناقل أو المقلّد وراء الآخر (الغائب) أو يتكلّم بلسانه أو يتقمّص شخصيته ويتيسّر للقارئ أن يتميز خصائص النصّ ، الأسلوبية وأن يتعرّف النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، وينتقل من تمثّل إلى جنيسه ، دون أن يهتدي بالضرورة إلى صاحبه . فهذا أمر على غاية من الصعوبة خاصّة في الثقافة العربية القديمة . وهي صعوبة مردّها إلى نبوغ كثير من المؤلّفين في نوع أدبيّ بعينه حتّى " أصبحوا علامة عليه . وكلّ منهم يصلح أن يكون مؤلفاً للنصّ الذي نجهل صاحبه . " (97) فكثير من القصائد (الحاملية) يمكن أن تنسب إلى هذا الشاعر أو ذاك ، وكثير من النصوص الصّوفية يمكن أن تنسب إلى شيخ هذه الطّريقة أو تلك .

(94) جمال أبو ديب " الحداثة ، السلطة ، النصّ " مجله فصول العدد 3 - 1984 ، ص 57

(95) روبرت شولز - اورد معبد الله الغدامي " الخطيئة والتكفير - ص 324

(96) أسرار البلاغة - ص 128

(97) عبد الفتاح كيليطو " القنابة والتناسخ " ص 9

وقد يتخذ الدلول هيئة أكثر حساءً، كما هو الشأن في كثير من قصائد
أدونيس . وقد يحسبها القاري إحساساً غامضاً، لا يدركه . وقد
يصدق إحساسه، ولكن الذاكرة تخذله، فلا يتهدي إلى التفسير
العائبة الحفية ولا إلى مؤلفيها : هل هي للحلاج أم للنفسي أم لابن عربي
أم للتوحيدي ؟ فالتفسير الموقوفة تتأبى أحياناً إلى حد التماثل
وبصمات أسلوبها في المفردات والامتقاقات الغريبة والرموز والامارات اللطيفة
قلما تجد قلماً تضلل . لكن هل يكفي أن يشير القاري إلى أن " لغة
أدونيس الشعرية تعمل عادة عن طريق الإشارات الداخلية إلى تصور أخرى
تقف في أزائها، أو تتوحد معها، مفاجرة إياها في حيز شعري جديد " (38)
حتى ينسب على هذا النوع من المقدمات العائمة فروضه واستنتاجاته ؟
قد لا يهم القاري كثيراً، لأن ينسب النص المأخوذ منه إلى مؤلف بعينه، وقد
يقعده عن هذا الطلب، كون كثير من النصوص القديمة محروقة النسب أو متهممة
الأصل، وأن الاتهامات النقدية المعاصرة أخذت منذ أن نعى " بشارت"
المؤلف (39) متعلية من سلطة القراءة أو التصريح حساب صاحبه . غير أن إغفال
اسم المؤلف شيء، وإغفال النوع الذي ينتمي إليه النص شيء آخر . فبدون تحديد
النوع الأدبي، يصعب بل يستحيل رصد ظاهرة التناض وتفكيك آليتها
ذلك أن هذه الظاهرة تطل موقفة في الابهام، فلا تتوضح علاقاتها ومعانيها
إلا بما يعتمدها من كلام .

(98) كمال أبو ديب - مجلة "فصول" العدد 3 - 1984 ص 57 .

99) ".... Comme institution , l'auteur est mort: Sa personne civile ,
passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce
plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire
littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir
et de renouveler le récit...."

Roland Barthes " le plaisir du texte "

P.45 - Editions du seuil .

لأن القاري لا يعدم ، في الوفرة من الدراسات المخصصة بشعر أدونيس ، التفاتات وملاحظ تنبّه على تواتر ظاهرة التناسخ فيه ، وعلى توحّد نصّه بنصوص أخرى ، قد تكون صوفية في المقام الأول . إلا أن هذه الدراسات لا تلزم نفسها بالبحث في الطرائق الفنية التي يتوخّد النصّ ، على أسسها ، بغيره من النصوص ، ويتحرّر من سلطانها في الآن نفسه ، فتظهر هذه النصوص متعاقدة حيث يجب أن تتعاقّد ، ومتفارقة حيث يجب أن تتفارق .

لأن لكل قطعة شعرية ذاكرة عتيقة تمتدّ حدورها في أغوار التاريخ بحيث أنّ الجهد المبذول لأحيائها " لا يستعيد إلا قايما مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المحيطة للقطعة المعنية . إلا أن هذه البقايا تكون في بعض الأحيان ، كافية للكشف عن تناسخ المقطوعات الذي لا يقلّ غرابة عن تناسخ الألفاظ . " (100) فإذا كان نصّ أدونيس يبطّن نصّ النقي ، فإن نصّ النقي يبطّن أيضا إرجاعات وأصداء قادمة أو مستحلبة من نصوص أخرى لا يمكن رصدّها ولا حصرها . فما يميّز تناسخ النصّ هو الانتشار (101) والآنهيائية . هذا الانتشار وهذه الآنهيائية هما اللذان يوحدان الابداع بالموروث ويفتحان النصّ المتداخّل على بعد يسير : تزامني وتوالي . فالنصّ واقع قائم بنفسه وموروث ثقافي ، ومزيج من النصوص المتداخلة والاشارات الحرة في آن .

يقول النقي : " كذلك أوقفني الرب وقال لي : قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب ، اخرجي وجهك وابسطي من أعطافك وسيري حيث ترين فرحك على همك . " ويقول أدونيس : " أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق ، سيري حيث تشائين بين أطرافني . . . " (102) .

(100) عد الفتاح كيليطو " الكتابة والتناسخ " 23

(101) الانتشار Expansion مظهر من مظاهر مطاطية الخطاب اداسر

" معجم المصطلحات الادبية " ص 212-213

(102) أدونيس " تحولات العاشق " الاعمال الشعرية الكاملة - ص 514

لأن صورة " المرأة المكتوبة بقلم العاشق " تحتفظ بكثير من مكونات الصورة الأولى " الشمس المكتوبة بقلم الرب " بحيث يمكن القول بأن الموازنة بينهما قائمة في أكثر من مستوى : في مستوى البنية وفي مستوى الإيقاع وحتى في مستوى الدلالة ، فقد غير الشاعر بعض اللفظ وبعض المعنى ، ولكنه لم يستطع ، رغم الجهد المبذول ، أن يقلب الصورة الأولى عن وجهها — وأن يصرفها صرفاً عن مدلولاتها .

تحليل الحملة النثرية على نية الجملة القرآنية ، بما تنطوي عليه من صيغ وكلمات اشتهرت بصور محيصة في استعمال القرآني . فالنقبي بنهج نهج القرآن في خلق الحياة على المحسوسات الحامدة والطواهر الطبيعية الصامتة ، في مخاطبة الشمس مخاطبة الذي يعقل ويفهم ويأمرها بما يؤمر به أهل التمييز والعقل ، حتى ليبدو نداؤه الموجه إلى الشمس شبيهاً بالنداء الإلهي الموجه إلى الأرض : " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي . . . " (103) والنقبي يسلك سبيل القرآن في استعمال الأفعال ، فيتواتر في نصه فعل الأمر لغرض الدلالة على القدرة الإلهية النافذة في الطبيعة وعناصرها . إلا أن النصين بقدر ما يتأخذان فرائدهما يتفارقان . فإذا كان النثر القرآني يعبر عن حدوث الكواكب والاجرام بالفاظ صريحة كـ " الخلق " و " الإبداع " و " الفطر " و " القضاء " وهي الفاظ تفيد لإنشاء الشيء من غير أصل ولا احتذاء ، وبغير آلة ولا مادة ولا زمان ولا مكان ، فإن النقبي يضيف على معنى الحدث صوراً تحمل سماته وذاتيته . فتصبح الشمس " كلمة " مكتوبة بقلم الرب . ولكنها كلمة من نوع خاص فلا حروف تتلهمها ولا أصوات تحويها . ويصبح الوجود العيني هو الوجود الكتابي والمدلول هو الدال . وتصبح اللغة الإلهية رسماً بالأشياء ولغة " ما لا ينقال " بتعبير النقبي نفسه فهي شبيهة بالكتابة الهيروغليفية التي يمد تفكيك رموزها ، لكن دون أي إمكان لقراءتها ولتعرف حسمها الصوتي .

في هذه الصورة المدعشة ، يحل المكتوب محل المخطوط ، ويستوعب اللغة بدل أن يفصح عنها ، فتنتطوي اللغة على نفسها ، وتحول من أداة للمعرفة إلى موانع للمعرفة وهذا ينشأ ضرب من الكتابة ، عموماً يسميه " ديريدا " بحالة اللولم الى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت (104) .

ولهذه الصورة أبعاد أخرى طريفة . فإذا كانت اللغة حضوراً وغياباً في آن ، فإن المكتوب حضور دائم يقول نفسه بنفسه ويشهد لها دون أن يحتاج الى فعل أولي للتمييز ، بل هو لا يحتاج إلى البعد اللساني الذي يجعل المكتوب مقروءاً فالمكتوب في هذه التحريفة " الغريبة " لا يقرأ ، لأنه لا ينتقل من العيب إلى اللسان ، وإنما من العيب إلى الوجدان . لأن اللغة تتردد إلى حالة الصفر ، حالة الالامعنى ، (105) حيث كانت الأشياء بلا أسماء . لأن اللغة لا تئذ لا تئذ بصمتها الذي هو بيتها الأول ، نافية كيانها في فعل خلقها .

(104) يعتبر " ديريدا " عن هذا المفهوم بلمة لا وجود لها في قاموس اللغة الفرنسية هي " La Différance " بـ " ra " بدل " re " تضم مختلف دلالات الهمات التي اشتقت منها (ارجأ ، غاير ، احتاف ..) في هذا السياق يبين " ديريدا " أن الكتابة الصوفية تجسد تاريخ الغرب الذي هو في الوقت نفسه تاريخ الميتافيزيقا ويعيد الاعتبار الى " دوسوسير " الذي وضع مبدأ " الاختلاف " كأساس تقوم عليه اللغة .

(105) يذهب " جاك لاكان " الى أن بنية اللغة بنية لا شعورية شبيهة بالحلم ينفصل فيها الدال عن المدلول ، وتستخدمها الذات لتبني فيه منطق خطابها . ويكون دور القاري ، التنصت في ما نقوله الذات إلى الواقعي والخيالي ، بغية العثور على الحافز الى الدال الرئيس المخزون في اللا شعور - وهذا الدال هو درجة الصفر والالامعنى (انظر " Le langage cet inconnu " J. KRISTEVA .

وعبد الله الغدامي " الخطيئة والتفسير ص 51)

في هذه التحريه يتدسس الصوفي واللغة ، فكلمنا فني الصوفي عن جسد
نفسه فكلمنا غاب عن الاسم وحد المسمى وكلمنا أعرض عن الفعل حصل
الحرق المعمس . " واللغة هي نفسها حركة الكائد ، مصهورة في صوائت و
سواكن ودائبة في حركة التحريه . الفكر هنا شعر خالص ، والشعر فكر خالص . " (106)

كيف يعالج أدونيس الصورة الشعرية ؟ كيف يستبدل سياقها ؟
يفتح أدونيس فجوة في نص النفي فتتخلع أوامر النص وتفتت بنيانه
ليصبح ركائما من الصور المشروخة والشذرات المتناثرة . فالتحرر من سلطان
نص سابق لا يكون إلا بتدكيكه وتقويضه . والصائغ ، كما يقول ابن طباطبا
يد بالذم واللغة المصوغين ، ليعيد صياغتهما (107) . والشاعر الذي يأخذ
معنى لفظه كما يقول ابن رشيق ، يكون سارقا ، فان غير بعض اللفظ كان سالخا
فلن غير بعض المعنى ليخفيه كان ذلك دليل حذقه (108) . يتخيّر
أدونيس من نص النفي ، الغاظا ويطرح أخرى . يتخيّر ، من صورة النفس
" كذلك أوقفني الرب وقال لي : قل للشعر أيتها المكتوبة بقلم الرب "
لعظتين هما " المكتوبة " و " القلم " ويطرح الكلمات والصيغ ذات الوشحة الوطيدة
بالنص القرآني ، مثل " كذلك " المركبة من كاف التشبيه الجارة واسم
الاشارة " دا " ولام البعد وكاف الخطاب ، والدالة على الهيئة والبعد (109)
ومثل صيغة الامر " قل " الدالة في سياقها القرآني على اقتدار الذات الالهية
وانقياد الاشياء لمشيئتها (110) . ثم يستبدل لفظتي " الشمس " و " الرب "

(106) أدونيس " الشعرية العربية " ص 66

(107) ابن طباطبا " عيار الشعر " ص 78

(108) ابن رشيق " المعمد " ج 1 - ص 280 - 281

(109) " كذلك " من الكلمات المتواترة في النص القرآني بصور مخصوصة في الاستعمال

اللغوي - ومثال ذلك قوله : " وكذلك نجني المحسنين . " الانغام " 84

(110) تتواتر صيغة الامر في النص القرآني وتقتن في الاغلب الاعم بمعاني القدرة الالهية =

بلغطتي " المرأة " و " العاشق " . وذلك ينقل الشاعر الصورة الأصلية من
 " سياق المقدس " الى " سياق المدنس " ويضع القارئ أمام صورة مغايرة
 ولن كانت توليداً للصورة قديمة . فالتناسخ في صورة " المرأة المكتوبة بقلم العاشق " ،
 يتخذ هيئة توليد . وهو توليد يرد على ضربين : من الألفاظ ومن المعاني . فالشاعر
 يزج كلمة من لفظه إلى كلمة من لفظ النفس " فيتولد بينهما كلام يناقض غرض
 صاحب الكلمة الأجنبية " (111) كقوله " قلم العاشق " فإنه مولد من قلم
 النفس " قلم السرّ " لأن هذه اللفظة التي هي " قلم " انتقلت باختلافها
 من سياق صوفي روحاني الى سياق عشقي ايروسي .

ثم استول إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها قالتا
 أتينا طائعين " فصلت : 11 ، و " إذ أوحينا إلى أمك ما يوحي أن اقد فيه في الثابت
 فاقد فيه في اليم فليلقه اليم بالساحل " طه 38 (للتوسع انظر : الزمخشري " الكشاف
 عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل " ج 301/2
 (111) ابن أبي الاصبع . أورده عبد القادر بن عمر البغدادي في " خزنة الادب ولب
 لبابلسان العرب " ج 1 ص 316 — 318 . المطبعة السلفية ومكتبتها - القاهرة
 (1347 هـ) يضرب ابن أبي الاصبع لهذا الضرب من التوليد ، مثالين : أولهما
 حكاية عن مصعب بن الزبير والحجاج ، فقد رسم مصعب خيله بلفظة " عسدة " وأطاق
 الحجاج لفظة " الفرار " ، فتولد بين اللغظيين غير ما أراد ، مصعب ، وثانيهما قول أبي
 تمام : " لها منظر قيد النواظر لم يزل . . . يروح ويغدو في غضارته الحب " .
 فانه ولد قوله " قيد النواظر " من قول امرئ القيس " قيد الأوابيد " .
 فانتقلت لفظة " قيد " من الطرد الى النسيب ، فكان النسيب تولد
 من الطرد ، ويضيف ابن أبي الاصبع فيقول إن تناول اللفظ المفرد لا يعد
 سرقة .

إن توليد المعنى من تزويج الحمل ، في هذه الصورة ، وفي أخرى كثيرة ، يقوم على ضرب من الانتقاء والثريب . فقد كان بإمكان الشاعر أن يستبدل " القلم " بالحبر أو الريشة ، و " العاشق " بالشاعر أو المحب ، ألا أنه يتخير كلمتين تنظمان في السلسلة المنطوقة ، فيكون الانتقاء ناجما إحصائيا عن قاعدة التماثل أو التناين ، ولما عن قاعدة الترادف أو التضاد . ويكون التركيب قائما على التجاور . ولكن الشاعر لا يركز على التجاور بين عناصر الجملة أو النص فهذه صفة الكلام العادي ، وإنما على التماثل بين العناصر ، فيحرف النص بذلك مساره المطروق ويحفر محرى " حديدا " . وهو تماثل يقوم على محور (التعارض الثنائي) (112) :

(المرأة المثوبة / العاشقة الكاتب ، المفعول به / الفاعل ، الموضوع / الـمـتـنـبـات ، الساكن / المتحرك . . .) ولذا أخذت هذه الثنائيات في علاقتها بالنص الأصلي نص النقبي ، أمكن أن يوضع كل عنصر محل العنصر الذي أزاحه ، وأن تنضوي العناصر المكونة للصورتين في وحدات قياسية :

(الشمس = المرأة ، الرّب = العاشق) .

يتوضح من هذه الوحدات ، أن التناص ، في قصيدة أدونيس ، يقوم على إعادة تخمين خطاب قد يم بكل مكوناته ، وتوليف ما يتراكم ويتداخل في لوعي الشاعر وفي ذاكرته لكن لماذا لم يستطع الشاعر أن يحول الصورة الأصلية من الذاكرة رغم الجهد الذي بذله في قلبها وفي صرفها عن وجهها ؟

لقد احتفظ أدونيس ببعض مكونات الصورة النقبي وبنيتها الكلامية و " القلم " يتخذ ، داخل الثقافة العربية الإسلامية ، معنى خاصا ، وانتظامه في سياق يربط الخلق بالكتابة ، لا يمكن إلا أن يحيل القاري ، على النص القرآني والاسطورة العربية . ففي النص القرآني يشير " القلم " إلى الوشيحة الوطيدة بين

(112) ثنائية تعارض تقع على نفس المحور الدلالي ، يهيئها " حاكوسون " عن محور التناقضات .

الخلق والتعليم ، بين الارادة الالهية والارادة الانسانية (113) . فكل ما سيجد مكتوب سلفا مقدر سلفا . ولذلك ليس غريبا أن يكون الاسلام في محتواه الفكري نموذجاً للتأمل والتحليل ، فالعمل الابداعي الذي ينشئ الاشياء من غير أصل ولا احتذاء (114) ، صفة مقصورة على الذات الالهية وحدها . اليد الالهية هي التي تخلق وتدع ، والانسان المسلم مدعو الى أن يتأمل (بعينه ما خلقت اليد الالهية وما أبدعت .

وفي الاسطورة العربية تنحصر وظيفة " القلم " في الكتابة على اللوح القدس المحفوظ . وفي رصد محير الكائنات والاشياء قبل أن تخلق " بأن أول شيء خلقه الله تعالى القلم من نور ، وقيل من لؤلؤة بيضاء ، ولله ما بين السماء والارض وعرضها من المشرق إلى المغرب " (115) . وفي " نحو القلوب " لـ الامام القشيري يرد ما يلي : " ... ولما دخل العباد إلى مكتب التعليم طالع آدم لوح الوجود فقرأ " وعلم آدم الاسماء كلها " وطالع محمد صلى الله عليه وسلم لوح الشهود " (116) .

(113) صورة العلق (اقرأ باسم ربك الذي خلق ... اقرأ وربك الاكرم الذي علم بالقلم ، علم الانسان ما لم يعلم ") .

(114) يقول الراغب الاصفهاني : " الخلق أصله التقدير المستقيم ، ويستعمل في ابداع الشيء من غير أصل ولا احتذاء ، قال : خلق السموات والارض أي أبدعهما بدلالة قوله بدع السموات والارض ... والابداع إنشاء صنعة بلا احتذاء واقتداء ... وإذا استعمل في الله فهموا ليجاد الشيء بغير آله ولا مادة ولا زمان ولا مكان ، وليس ذلك إلا لله ، والبديع يقال للمبدع نحو قوله بدع السموات والارض " . (انظر : الراغب الاصفهاني " المفردات في غريب القرآن " : " خلق " و " بدع " مطبعة الحلبي - مصر 1966 .

(115) أورده خليل احمد خليل في " مضمون الاسطورة في الفكر العربي " ص 51 - دار الطليعة - ط 2 - بيروت 1980 .

(116) لوح الوجود : اصطلاح صوفي يعني اللوح الذي به اسماء الموجدات (العاديات) =

=====

أمّا " الشمس " التي استند لها أدونيس بـ " المرأة " فهي في نصّ النقي ذات رموز متداخلة وثيقة الصلة بالتصوّف . فالغزالي مثلاً يحمل الكواكب على الشمس الناطقة الحيوانية التي لكلّ كوكب ، والقمر على النفس الناطقة لكلّ فلك ، والشمس على العقل المجرد الذي لكلّ ذلك (117) . ويبيّن الرّازي أنّه بهذا يريد أن هذه القوى قاصرة ، ومدبر العالم مستول عليها قاهر لها (118) . وفي نصّ النقي تتأزّر الكلمات لتشكّل صورة للشمس مركبة ، فهي طورا أنثى تتحلّى وتحتجب ، وهي طورا آخر تفرج وتهتمّ ، وتتحوّل بالشرق والغروب من أحد وجهي الكون إلى الآخر ، لا تميز بين سهل وجبل ، بين بحر وياصرة (119) . ولذا فإنّ استبدالها بالمرأة في نصّ أدونيس لم يطمس هذه الصورة ، فالنقي نفسه يبرز الشمس في هيئة امرأة مزينة متأثرة الوجه متطلعة إلى حبيبها ، حتّى ليكن القول إنّ الاختفاء بالشمس في نصّ النقي ليس إلا اختفاء بالانثى الكونية التي يرى فيها المتصوّف التجلّي الأسمى للوهة الخالقة . بل إنّ النقي يستعير للشمس صورة البغية الجاهلية ، بعد أن ينقلها من سياق " المدنس " إلى سياق " المقدس " فالخطاب الموجّه إلى الشمس : " أخرجني يمينك وأصبي بها علمك ولا تنامي ولا تستيقظي حتّى آتيك " . يحيل على بيوت الشعير التي كانت تضرب للبغايا في الجاهلية وكانت ترفع عليها رايات حمراء عليها (120) .

=====

لوح الشهود : اصطلاح صوفي يعني الموجودات في مرحلة الذرّة (قبل ان تكون أعيانا)

وهو تشابه (عالم المثل) عند أفلاطون . (انظر : " نحو القلب " ص 122 و 123)

(117) فخر الدين الرّازي " مفاتيح الغيب " 4/79 - المطبعة الخيرية - ط 1 - مصر 1308 هـ (118) نفسه

(119) انظر نصّ النقي الوارد في هذا الفصل -

(120) الألويسي " بلوغ الأرب " 4/2 وجواد علي " المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام " 539/5 .

وفضلاً عن هذا كله فإن الاقتراح بين المرأة والشمس قد يرمي في الشعر العربي ١٠
ولعلّه يرتد إلى ما يسميه علماء "الانثروبولوجيا" بالاحتفالية الكونية عند
قدماء العرب ، فقد كانت الشمس والقمر والنجوم كوكبنا إلهياً
يتعبدون إليه ويعبدونه (122) .

إذا كان أدونيس لم يفلح كثيراً في طمس الصورة النفسية وفي
استبدال رموزها بأخرى ، فإن ذلك لا يرجع إلى الأسباب التي تقدم شرحها
حسب ، وإنما إلى احتفاظ الشاعر ببنية الجملة النفسية وإيقاعها .
بأن تصور النفسي شعراً لا ينتظمه وزن ولا قافية . ورغم خلوها من عديدين
العنصرين ، فإنها تتوافر على ضرب من الإيقاع ناعم عن بنية الجملة وتناسق
عناصرها وصورها ، مثلها مثل كثير من النصوص "النثرية" التي تضمها
محاميد أدونيس . وهي نصوص خارجة على عروض الخليل تسمى بالنثر النفسي
حيناً وبقصيدة النثر حيناً آخر . ولربما نشأ اضطراب المصالح بسبب من بنيتها
الإيقاعية المراوغة ، فهي بنية تشتت حركتها في قاع النفس وتفرق تشتت
وتلين ، على نحو يلاحظ في الأسماع ، لكن دون "أي إمكان" للقصر عليها وتقنينها .
إن الجملة النفسية التي يحتذيها أدونيس ، قد تحسر الفكر ، وقد تكذّب الذهن
بسبب جنوحها إلى التغريب والتخييل ، وقد يلمع فيها القاصي استهانة
بما أقره العرف اللغوي واصطلاح عليه . فالنفس لا يجد غضاضة في أن يجسري
الكلمة والصورة على القياس الذي يقتضيه الحال ويستدعيه الإيقاع "بحيث" يسد و

(121) من الأمثلة على ذلك قول النابغة في وصف المتجرّدة :

قامت نراهى بين سجنى كلفة . . كالشمس يوم طلوعها بالاسعد
أوديرة صدفة غواصها . . بهج متى يزها يهلاً ويسجد
أودمية من مرمر مرموقة . . ينبت بأجر تشاد بقرميد . . .

(122) كانت الشمس بمثابة بعل أو اله أراضٍ معينة ، حيث عبد ها عدد من القبائل
العربية في الجزيرة وسمّوا باسمها : عبد شمس ، عمرو الشعر ، عبد شاري ،
عبد المحرق . . . (انظر : خليل أحمد خليل "مضمون الاسطورة في الفكر العربي" ص 41 و 42)

النفس كأنه يتدفق على مسرح الذات ، هي صور تتداخل وتتخارج ، تتقارب وتتباعده ، خارج كل سببية لأنها الحلم . وبدون أن كلماته هي التي تقبل نفسها ، وتتعمس فيما بينها ، وتتجاوز وتتنافر ، وتتألف في حنون جميعها
آسر . " (123) .

من هذه التماثلات والتشابهات ، من هذه المتخالفات والمتضادات ، ينبثق
ايقاع حاض بالنصر . هوليس " نقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير
والنسب " (124) لما عو الشأن في القصيد (الخليلي) وإنما هو تناسق
بين عناصر الجملة وتناسب بين أجزاء الصورة : تناسق موسيقي بين الألفاظ
كالذي يوجد في " الفاصلة " القرآنية (تأهبي لحكمك وتزيني لمقامك / اخرجني
وجهك وبسطني من اعطافك) . وتناسب بين المشاهد من حيث الأجزاء والأبعاد
(سيرني تحت السحاب / اطلعي على قعور المياه ، لا تغربي في المغرب / لا تطلعي
في المشرق ، استبري وجهك / اخرجني وجهك) (125) .

ولا ينفذ الإيقاع عند حذّي التناسق والتناسب، وإنما يخترق سطح النفس
إلى قاعه، ويبلغ ذروة توتره، فيضمّ المتماثل والمتشابه إلى المتخالف والمتضادّ
ويصبح تكميلاً للمعنى وتعزيزاً له، ونبضاً لغوياً يدور حول نفسه، مجدداً
ليأها في كلّ مرة، مستغذاً كلّ الاحتمالات والامكانات. فما الذي يتقبّل
بعد أن تنتفي الثنائيات فتصبح الحال المطلوبة لا هي نوم ولا هي يقظة،
ويصبح الفرج والعمّ، النهار والليل شيئاً واحداً ؟

" لا تنامي ولا تستيقظي حتى آتيك... "

سیرِی حیث ترین فرحك علی همك

وَأَرْسَلْنَا الْقَمَرَ بَيْنَ يَدَيْكَ

ولتحديق بك النجوم الثابتة . * (126)

(123) أدونيس "الشعرية العربية" ص 66

124). الفارابي "كتاب الموسيقى الكبير" ص 436 - وأد ونيس "الشعرية العربية" ص 20

(125) انظر النص الوارد في هذا الفصل .

أليس هذا هو قانون "النسب الاسنادية" الذي يتحدث عنه حازم القرطاجني مبتدئاً بتعدد النفاذ إلى حدوده والاستحواذ على أسبابه "فهو من الخفاء حيث قد يتعدّر عرفان كفه" (127) أو هو قانون الإيقاع الداخلي بلغة اليوم ؟ . يقول حازم : " فإنّ للنفس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأنّ تناصراً الحسن في المستحسنين المتماثلين والمشابهين أمكن من النفس موقفاً من سبوح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح . وما كان أملاً للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكاً لها . وكذلك أيضاً مثل الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضدّ بالمثل إزاء ضده . فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجياً . " (128) . أليست هذه " المعاني المتقابلات " هي النقطة التي يبلغ فيها الإيقاع ذروته ، فتستحضر المتماثلات والمتضادات وتضطرب ؟

أليس الإيقاع الذي يتوافر عليه نثر النفس الفني وقصيدة النثر الجديدة ، هو اللّحن الذي يثير الاضطراب في دلالات اللغة ويسعى فيها وبها إلى التصوير والتخييل ومجافاة الصواب والتزامي إلى بعيد الحدود وقصي الغايات ؟ (129) .

===== (126) (انظر النثر الوارد في هذا الفصل)

(127) حازم القرطاجني " منهج البلغاء وسراج الادباء " تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الاسلامي - بيروت - ط 2 / 1981 - ص 44 - يبين حازم أنّ النّسب الإسنادية تقوم على أربعة عناصر هي : البيان والمبالغة والمناسبة والمبالغة . (128) نفسه - نفس الصفحة

(129) اللّحن من المعاني المركبة : اللّحن من الأصوات المصوّغة الموضوعة ج اللّحن ولحن ولحن القول فحواه ومعناه . ولحن في قراءته طرب فيها . ولحنه خطأه ولحن له : قال له قولاً يفهمه عنه ويخفى على غيره ولحن اليه : مال . وجاء عن النبيّ العربيّ قوله " الخنوّالي لحنّا " أي ابعثوا لي برمزاً وإشارة ...

=====

إذ كان أدونيس لم يتحرر من سلطان النقي ، فلأنه وقد جرى لغته
 "المواقف والمحاطبات" وإشاراتهما ورموزها ، لم يجد بداً من مجازاة إيقاعها
 ذلك أن الإيقاع في شعر النقي يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ولا يسه
 ملا بسمة ، فهو حرسه الضائت ومعناه المجرد في أي: محل حيث تحل اللفظة
 وينبغي حيث تنبني الجملة ، ويقفل حيث تقفل الفاصلة ، (130) وليس
 قاعدة خارجية يخضع لها الشكل الشعري كما هو الشأن في القصيد (الخليلي)
 حيث تنعدم الصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأوزان. (131) إن الإيقاع
 في شعر النقي يتوالف والحالة ويتناسق والصورة ويتناسب و " التيمة " (132)
 فاللغة هي التي تخلق هذا الإيقاع وتمهض بنفسها دليلاً عليه . وليس الإيقاع
 هو الذي يرثب اللغة على نظم موزون ، له تصميمه المجرد في ذهن الشاعر .

=====

= والإيقاع إيقاع الحسان الغناء ، وهو أن يقع الالحان وبينها . (انظر " ترتيب
 القاموس المحيط " - تحقيق الطاهر أحمد الزاوي - الدار العربية للكتاب - ط 3
 1980 م ح 4 - ص 131 و 645) .

(130) الفاصلة (في القرآن) كالقافية في الشعر ، إلا أن الفاصلة لا تخضع للضرورة
 بخلاف القافية . يقول الرماني " الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع . . . والفواصل
 بلاغة والاسجاع عيب ، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني ، أمّا الاسجاع فالمعاني تابعة لها
 (انظر " الرماني " " النكت في إعجاز القرآن " ص 89 - دار المعارف بمصر . وكاصد
 ياسر الزبيدي " الطبعة في القرآن الكريم " ص 471 - بغداد 1980) .

(131) قد تكون هذه الصلة قائمة في القصيد الجاهلي ، كما يذهب إلى ذلك بعض
 الباحثين ، (انظر أدونيس " الشعرية العربية " ص 29 ونجيب محمد البهيتسي
 " تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري " دار الكتب المصرية
 - القاهرة 1950 ص 86)

(132) التيمة " THEME " انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - ص 56 .

لعمل هذا التلاخيص بين اللغة والايقاع هو الذي يجعل من نصّ النقي نصّا يتعدّد توليده دون تقليده ، وتتعدّد مجاراة لغته دون محاراة إيفاعه . فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة ، ليضع مكانها أخرى ، كما فعل أدونيس ، اضطرب المعنى ولم يضطرب النظم ، و " برز الموروث في حالة تهيج " (133) لأنّه نصّ عقيم بعبارة ابن رشيق (134) ، أو " شجرة رائعة لا تمتع بجني كريسم " (135) بعبارة عبد العاهر .

خاتمة ونتيجة :

يمكن القول في خاتمة هذا الفصل إنّ التوسّل بأدوات التناصم ، لقراءة شعر أدونيس لا يمكن إلّا أن تصاحبه إحالة على النصوص الغائبة مستمرة ، بحيث ينشئ النصّ وتاريخه ، من ظلم الذاكرة ومتاعها متعاشقين متعانقين حيناً ، متمايزين متخلصين من نسيج الخيوط الدواق ، حيناً آخر . ولئن أشار صاحب البحث إلى أنّ النصّ الشعري في علاقته بالموروث ، يتشكّل عبر ست مراحل أو حالات ، هي " لوحة الثقفي السادسة " كما يسميها البعض ، ولم يعاين نقرأ أدونيس في علاقته بنصّ النقي ، إلّا من خلال المراحل الأربع الأولى ، فلأنّ المرحلتين المتبقيتين وهما :

- مرحلة تقويم (136) السالف (حاله تفسير)

- ومرحلة إبداع السالف أو إعادة ابتكاره (حالة الرؤية الجديدة)

لا تتوضّح إلّا باستحضار بقية النصوص الغائبة المتداخلة في نصّ أدونيس وهي موضوع الأقسام الموالية من هذا المأدراسة . ورغم أنّ منطق القراءة التفكيكية يفرض على الباحث أن يتأنّى ويتثبت ، فلا يستعجل حكماً ولا يرغم فكرة على

(133) عبارة " ليتن " V.B leitch " انظر " الخطيئة والتكفير " ص 321

(134) العمدة - ج 2 . ص 277 - لا تنطوي كلمة " عقيم " في هذا السياق على أي

معنى انتقاصي .

(135) أسرار البلاغة - ص 219 .

أن نخضع لغير النص ، بل أن نعد القسم الأول المحصور بآلية التناظر في شعر أدونيس وريقة الشاعر في استبدال السياق ، يتكشف له عن أمور ما كان يخالها عندما شرع في إنجاز بحثه . فلئن أثبتنا في خاتمة هذا القسم ، فهو لا يقصد منها أحكاماً تقويمية أو صفات معيارية ، وإنما مجرد مفاهيم إجرائية من شأنها أن تمهد الطريق وترفع المعالم وتساعد على استيفاء البحث والظفر بالنتيجة المتغاة :

— إن القراءة التفكيكية المنتهجة إذ تكشف عن النصوص المتداخلة لا تغني النفس الأخذ بحسب ، وإنما تغني أيضاً النص المأخوذ منه ، فكلاهما يأخذ مسن الآخر ويدطيه في آن . الأخذ يتعمق المأخوذ منه من ظلم التيه والنسيب — إلى متحور الحياة فيستنتج ما منه ويسد ناقصه . والمأخوذ منه ينتفض فتتزوج أطباءه وأحجاره ، وتمتد لإشاراته ومدلولاته . تلك هي المرحلة الخامسة في " لوحة التلقّي السادسة " ، مرحلة تفسير السابق وإعادة تقويمه . فإذ استتبّت للشاعر ، أغضت بما إلى المرحلة السادسة مرحلة الرؤية الجديدة . على هذا الأساس تقوم الملة بين النصوص المتداخلة ، فتتسع آفاق القراءة وتترامس ويحمل القاري حملاً على تبين السابق وتمييز روايته في اللاحق ، وعلى تبين اللاحق وتمييز إغفائه في السابق .

— يستخلص من هذا القسم الأول أن صورة الجسد ، في شعر أدونيس بوجهيها المرثي والمخيّل ، ليست مستحدثة استحداثاً كاملاً . ولذا كان البعض (137) يذهب إلى أن الجسد في قصيدة أدونيس ينزع إلى أقاليم جديدة فيفتح الطريق إليها

=====

(136) التقويم من قوم الشيء واستقامه : ثمنه (استعمل عبد الله الغذامي في عرضه لنظرية " بلوم (في " لوحة التلقّي السادسة " لفظ " تقويم " ، والصواب " تقويم " والمقصود بتقويم السالف إعادة تفسيره لإصدار حكم تقويمي أو صفة معيارية — انظر " الخطيئة والتكفير " ص 327) .

(137) كمال أبو ديب " جدلية الخفاء والتجلي " — دار العلم للملايين — ط 1 — 1979 ص 267 .

ماحيا العلاقات بينه وبين العالم القديم ، ويؤكد أنّ هاجس النزوع في هذه
 القصيدة يتجسد في لحظة تؤثر تعترض زمنيّين هما الآن والمستقبل ، وأنّ همّ
 الشاعر يكمن في حنينه إلى حلّ التناقضات القائمة بين هذين القطبين ، وهما
 معاً في كينونة جديدة ، فإنّ القراءة التناصيّة في تجلياتها الأولى ، تدفع
 إلى دحض هذا الحكم الذي يبدو أنّه لا يستند إلى أصل مستوف ، وتميل بالقارئ
 إلى أن يتأوّل التوتّر القائم في قصيدة الجسد على أنّه مشادّة بين الحال والماضي .
 تعزّز هذا التأوّل مواطن القدّ والجذب بين هذين القطبين ، في كثير من نصوص
 أدونيس ، بحيث تتجلّى صورة الجسد مشدودة بأكثر من واشجة إلى ما
 لا يحصى من النصوص المتداخلة (الغائبة) . ومن ثمّ فإنّ هذه الصورة ، بوجهيها
 المرئي والمتخيّل تشكّل جماليّ تمثليّة تجرّية فرديّة ووعي جماعيّ ممكن ،
 وتوسّع في استخدام الموروث الشعريّ والمحصل الثقافي (على مبدأ الاختيار)
 فالمداخلة قائمة في كلّ نصّ ولا سبيل إلى إنكارها . لكنّ المداخلة
 لا تعني أنّ الشاعر " ليس سوى آلة لتفريخ النصوص " (138) . إنّما الشاعر
 مبدع يستقبل الكلمة من أصوات أسلافه مشبعة بروائحهم دافئة بأنفاسهم
 ثمّ يطلقها من سياقه إشارة حرّة مستجدة في كلّ قراءة . لكنّ الكلمة
 " شبّكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن " يتداولها المتنّ
 والأحياء ، أو " ما " قد اغترف من واد قد مدنته سيل جارئة من شعاب مختلفة
 أو " طيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه " . (139) .
 إنّما الشاعر مبدع متّبع في آن ف " إذا تناول معنى فأجاده ، بأن يختصره إن كان
 طويلاً أو يبسطه إن كان كزّاً ، أو يبينه إن كان غامضاً ، أو يختار له حسن الكلام
 إن كان سفافاً ، أو رشيق الوزن إن كان جافياً فهو أولى به من مبتدعه ، وكذلك
 إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر " (140) .

138 " الخطيئة والتكفير " ص 324

139 ابن طباطبا " عيار الشعر " ص 10

140 " العمدة " ج 1 - ص 290 .

لهذا كله ، لا مناص من استحضار النصوص (الغائبة) لمعانيه الموروثة
الشعرية والمحصل الثقافي ، في صورة الجسد ، كما تتجلى في شعر أدونيس
بوجهيهما المرثي والمتخيل . وأهم هذه النصوص الشعر العربية القديمة
وبالتحديد الجاهلي منه والصوفي . والمسوخ في ذلك أن الشاعر لا يخفي انبهاره
بهذا الموروث . فهو يعتبر الحسي نموذجاً لتحرر الجسد ، (141) والرائحي
نموذجاً لاعتناق الروح - ويزاوج بينهما في تجربته على نحو يجسم المعاني
اللطيفة ويلطف الأوصاف الجسمانية ، حتى لينشأ من هذه المزاجية جسد حاضر
غائب ، مرثي متخيل في آن .

ولكن بما أن هذه المعاني عمل مخوف بالمحاذير ، لأسباب أخرى غير التي تقدم
شرحها في التمهيد ، أهمها :
- أن الموروث الذي يمتح منه أدونيس ، شعر أي كلام يعدل باللغة عن المتواتر
و" يخرج القول غير مخرج العادة " لأن ينوسل بالصيغ المجازية كالاشارة
والرمز والاستعارة والايحاء . . . وهي صيغ تقتضي التأويل أولاً وأخيراً .
والتأويل منهج قد يستخدم في غير ما أجيّز له ، فيتخذ صورة التحرر الكامل من
السياق ويغني بالنص ، فيفتح باب القراءة على مصراعيه .

(141) يقول أدونيس : " في هذا الشعر (الجاهلي) يتمثل الوعي العربي الأول
بالتاريخ والزمن ويختبي جزاً كبيراً من الأشعار الجماعي العربي . وحين نقروء اليوم
نتذكر صوتنا الأول ونصغي إلى أصوات اللغة كيف كانت تختزن التاريخ
والإنسان . إنه التجسيد الأول للغتنا التي نقول بها ما نحن ، ونفتح بها
درونا في غمة المجهول . وهو في هذا ليس ذا ثرنا الأولى وحسب ، وإنما
هو أيضاً النبيوع الأول لخيالنا . " (أدونيس " الشعرية العربية " - دار الآداب
بيروت - ط 1 - 1985 ص 29) .

ويقول أيضاً : " العيد الأول في حياة العربي هو عيد الجسد حيث تتوحد الشهوة
واللذة والنشوة . فالشاعر العربي دائم الصلاة . وهذه آية صلاته : تعاليم =

=====

— وأن الميدان خلو من الدراسات التي كان يمكن أن تتقدم هذا البحث فتتقدم
لما السبيل — ولا يمكن لموضوع الحب والمرأة في الموروث الشعبي العربي ، وهو
الموضوع الذي شغف به كثير من الدارسين المعاصرين ، أن يسد مسد الجسد
الغائب .

— وأن صاحب البحث قد ألزم نفسه بمنهج يقوم أساسا على المزاجية بين التفكيرية
والسوسولوجية . وهو منهج يطلي عليه أن لا يطلي لا من سلطة النص ولا من سلطة
القراءة ، فيحتكم إلى النص مثلما يحتكم إلى الواقع الذي نشأ فيه . فقد استقر
الرأي على المزاجية بين نثر أدونيس وشعره ، والاحتكام كلما أشكل أمر ، إلى كتب الاختصار
ومصادر العرف والفلسفة عند العرب ، باعتبار أن لغتها هي لغة المفاهيم الواضحة
المباشرة لا لغة الرموز الغامضة الخفية ، دون أن يعني ذلك صرف النظر
عن التأويل ، أي محاولة الاستحواذ على المعنى المرجوح ، كلما كان الظاهر متنعسا
عصيا . لكنه التأويل الذي يتخذ صورة التحول المقيد بالسياق ، من الدلالة
الحقيقية إلى الدلالة المجازية . فالسياق هو الذي يحمي النص من مطلق القراءة
لأنه مرجعه الثقافي وخلفية رسالته " ومن التضييل أن نتحدث عن القصيدة
على أنها كل متجانس أو وحدة عضوية مستقلة . . . فالقصيدة قول لا دلالة
له إلا ضمن الانظمة العرفية التي اكتسبها القاصي " . (142) .

=====

== جسد لكن اجعله أيها الحب أكثر امتلاء ، وحضورا . " ويضيف " وفي الجسد يسة
شأن العذرية بعد روحي وثار سحرية تدفي ، وتضي . " (أدونيس " مقدمة
للشعر العربي — ص 20 و 22) .

(142) ج . كولر (Culler) الحطيئة والتفسير — ص 322 .

مظاهر التناسل في شعر ادونيس

واثرهما

في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل

القسم الثاني

نجليات الجسد في الموروث الجاهلي (1)

و " باقى الوشم "

في كتابة الجسد العرى والجسد المتخيل

في شعر أدونيس

" بيضاء قد لبس الأديم بها الحسن فهو لجلدها جلد
ويزين فوديتها اذا حسرت ضافى الغدائر فاحم جعد
فالوجه مثل الصبح مبيض فالشعر مثل الليل مسود
... ومصدرها حقان خلتهما كافورتين علاهما ندد ... (2)
(اليتيمة)

" أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق " (3)

— أدونيس —

" كي يظل امرؤ القيس وعدا / ويكون لعروة أن يطعم الفقراء /
رسم الغاصبون خطاهم لها واختراقا / وأباحوا الفضاء ... (4)
— أدونيس —

-
- (1) يرى صاحب البحث أن الموروث الجاهلي لم ينقطع بظهور الاسلام ، فقد تواصل في شعر كثيرين من شعراء المرحلة الاسلامية الاولى (سحيم عبد بنى الحساس — عمر ابن أبى ربيعة — الفرزدق — جرير — جميل ...)
- (2) اليتيمة : يختلف النقاد في نسبتها ، فمنهم من ينسبها الى دوقلة المنبجي ، ومنهم من يرى أنها مجهولة النسب متهمة الاصل .
- (3) أدونيس — تحولات العاشق —
- (4) أدونيس — المطابقات —

من الاختيار

الى

الرؤية الجديدة (٢)

(١) راجع المصطلحين في الفصل السابق .

المحاور

I مقدمة : قصيدة الجسد

II الجسد المضخم

III الجسد المجزأ

IV رمزية الجسد الاجتماعية

V تحولات الجسد

VI خاتمة ونتيجة

VII باقي الوشم في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس

الجسد في الشعر الجاهلي (6) : قصيدة الجسد

يوئكد أدونيس في " مقدمة للشعر العربي " أن منطلق الحب عند الجاهلي هو الجسد وما يوفره من غبطة الاكتمال والتملك . فالجسد الذي يحتفل به الجاهلي في شعره هو "الجسد - الأنثى " من حيث هو مصدر للذة ومتعة وخصب وطأنينة و " رمز ما يبعث ويخلق وما يعلو ويتسامى " (7) أي أن الجسد ليس مطلوما لذاته حسب وإنما لأنه أيضا منفذ إلى غايات أخرى ، بعضها نفسي " بعضها - ذهني " بعضها أسطوري . وهي غايات لا يمكن فهمها وإدراكها بمعزل عن ظروف المجتمع العربي الجاهلي وملايساته . فهذا المجتمع ، بحكم وثنيته ، لم تكن تحركه فاعلية دينية نحو تعال بالهي يخلص " (8) بحيث يستطيع أن يتوافق مع الموت ويتغلب على هشاشة الحياة وسرعة انكسارها ، بضروب العزاء التي يوفرها عليه الدين .

6) عتوان البحث هو " الجسد المرثي والجسد المتخيل في شعر ادونيس " ومعنى ذلك أن الدراسة مقصورة على شعر ادونيس في تداخله مع رموز الجسد في الشعر الجاهلي وغير هذا الشعر ، حسب ألا ان طبيعة هذا القديم اقتضت المزاوجة بين شعر ادونيس ونشره وقد اوضح صاحب البحث ذلك في خاتمة الفصل السابق وفي المقدمة وهي مزاوجة مترافقة ولا مراحل الدراسة ، ولكن ينسب متفاوتة .

7) ادونيس - " مقدمة للشعر العربي " ص 20 - دار العودة - بيروت - ط 4 - 1983
8) المرجع السابق - ص 14 . بخصوص غياب هذا الفاعلية الدينية يستخلص من الشعر الجاهلي والأساطير العربية القديمة ومن النص القرآني أن قدما العرب لم تكن لهم عقيدة في الحياة بعد الموت ولم يعن الخلود بالنسبة إليهم بقاء روحانيا فقد ورد في تفسير الآية " ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا " أن المقصود بمعناها " نحيا " : " أننا نموت ونحيا بأعقابنا " وكذلك حملت بعض تقاليدهم في عقر الإبل على القبور على أنها عبرة لأعقابهم واحتفاظ لتقاليدهم في فضيلة المروءة التي كانت أساس حياتهم الاجتماعية وقد كان النص القرآني واضحا في تأكيد أن قدما العرب لم يفكروا في الحياة بعد الموت =

لملّ غياب هذه الفاعلية الدينية هو الكوة التي يمكن من خلالها معاينة رمزية
الجسد في الشعر الجاهلي والاستحواذ على بعض دالاتها ، فقد وسم هذا الغياب
الحياة الجاهلية وفرداتها وأشياءها بميسم واضح ، فالحياة " ثوب مستعار " (9)
والانسان " رهين بلى " (10) ، " بيته " (11) الأبدى القبر " لا الصوف والشعر " (13)
ولذا فمن الطبيعيّ في حياة على هذه الهيئة الفاجعة ، حياة " أفسدها الموت " (13)
فمسيرها الى زوال محتوم ، أن يبحث الشاعر الجاهلي في البطولة عن بعض العزاء
وفي جسد الأنثى عن بعض الطمأنينة . فبالبطولة يقيم زهوّه و " يملأ شقوق عالمه " (4)
وفي البطولة " يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصية ويصبح العالم حركة
اقتحام وفروسيّة . يستسلم العالم كما يستسلم في الحلم ، فيتحد بالبطل ، وتزول
أذاك ، الحدود بينه وبين الانسان " (15) . وحبّ الجسد يرفع الشاعر الجاهلي
العالم " الى مستوى الفرح الكيانى الكلى الأسى " (16) وفي جسد الانثى يعثر على
واحته و " جنته الارضية " (17)

" أن هي الآ حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما نحن بمبعوثين " (سورة المؤمنون)
ولمزيد التوضيح انظر : محمد عبد المعيد خان " الاساطير والخرافات عند العرب ص 94
الى 158 - دار الحداثة - بيروت - ط 3 - 1981 .

(9) انما نعمة القوم متعة . : . وحياة المرء ثوب مستعار (الافوه الاودي - شاعر جاهلي)
(10) رهين بلى وكل فتى سيلي . : . فاذني الدمع وانتحي انتحابا (بشر بن ابي خازم
(شاعر جاهلي) .

(11) اليوم بينى لدريد بيته (دريد بن زيد - جاهلي - والمقصود بالبيت القبر) .
(12) الى حفرة يأوي اليها بسعيه . : . فذلك بيت الحق ، لا الصوف والشعر
(الافوه الاودي)

(13) لقد افسد الموت الحياة وقد أتى . : . على يومه علق عليّ حبيب (كعب بن سعد الغنوي)
(انظر ادونيس " مقدمة للشعر العربي - ص 34)

(14) ادونيس - المرجع السابق - ص 16

(15) ادونيس - المرجع السابق ص 16 - 17 - 18

على هذه المقدمة (غياب الفاعلية الدينية) بيني أدونيس نتائج خطيرة ويذهب بعيداً في تأويل المنزع الحسي الذي تنطوي عليه القصيدة الجاهلية فمحاولة الشاعر الجاهلي السيطرة على جسد الأنثى والتحكم فيه ليست في نظره إلا محاولة للسيطرة على الطبيعة والتحكم فيها . وهو يحتج لذلك بظاهرتين ، إحداهما أسطورية ناجمة عن حنين إلى تقدس المرأة في المجتمع الجاهلي من حيث هي جوهر أنثوي فعال ، حنين قبيح في الوجدان والذاكرة ، ثم انتظمه المفلوظ فدوى فيه " فكان الشاعر الجاهلي يعتقد أن في المرأة قوة محرقة طقوسية خيرة تؤثر في الروح والجسد معا " (18) والأخرى فنية ، يستخلصها أدونيس من القصيدة الجاهلية . ففي هذه القصيدة يقترن جسد الأنثى بجسد الطبيعة اقتران توأمين ، ويرى الشاعر الأنثى من خلال الطبيعة ويرى الطبيعة من خلال الأنثى " حتى ليخيل أن موقفه هذا يضر شعوراً يتفوقها عليه " (19) .

=====

(16) أدونيس - المرجع السابق - ص 19

(17) عبارة لادونيس - المرجع السابق - ص 20 . بيد وأنها مأخوذة من بيت للأعشى :

(فأفضيت منها إلى جنة ... تدلت علي عناقيدها كأو من بيت الفرزدق في زوجته " نوار ")

" وكانت جنتي فخرجت منها .. كآدم حين لسج بها الضرار "

18 و 19 (نفسه - ص 20

إن صورة الجسد الغالبة في " المقدمة الطللية " هي صورة " الحسد -
الأنثى " وهي صورة لا تخص جسد امرأة بعينه وإن تعددت الأسماء ، فهو جسد
عام يتواشج فيه الجميل والجليل ، المرثي والمتخيل ، وينتظمه نسق من القيم
الثابتة والمجردة التي تمنح عناصرها من المثل الأعلى عند قداما العرب . هو
جسد تتضخم أعضاؤه ، وملاحه الجنسية وتتجزأ ، ولا التضخيم ينفي الجميل
أويطمسه ، ولا التجني ، كما قد يذهب الظن إلى ذلك . فهذه الأعضا والملاح
تتشكل وتتلاحم وفق أحكام جمالية هي أحكام الانسجام والتناسب والتناظر
وهي أحكام نسبية موصولة بطبيعة العصر الجاهلي وبناء الاجتماعية والثقافية
يستهدي بها الشاعر في المقدمة الغزلية ، فيشكل الصورة الجسدية عبر جدلية
بين الخاص (التجربة الفردية) والعام (المثل الأعلى لجمال الجسد) ، جدلية
بين الذات والموضوع . وهذه الجدلية أو الثنائية هي التي تضي على كل جسد من هذه
الأجساد التي تحويها المقدمة الغزلية بعض الخصوصية وبعض الطرافة
وتنضي إلى القول بأن وعي الجسد في القصيدة الجاهلية هو وعي في الجسد .
أي أن تجربة الشاعر الجسدية لا يحكمها سلطان الخارج ، حسب ، ولا هي تنضاف
إلى المثل الأعلى كما ينضاف ثوب ما إلى الجسم ، وإنما هي تتلبس بالمثل وتعيد
صياغته وفق سلطان الداخل ، فتصهر عناصره وملاحه فتتحكم في نسج بنيته
ودلالته .

ولكن بما أن هذا البحث ليس معنيا باستجلاء الخصائص الفردية في الشعر
الجاهلي ، وهي بحث مستقل في حد ذاته ، وإنما هو معني بالف حد ما
باستجلاء أصول هذا الشعر المعرفية وخصائصه الفنية العامة المشتركة
التي ينهض لها في صورة الجسد المرثي والجسد المتخيل في شعر أدونيس
سند قهي فلن صاحب البحث يجد نفسه ، بهذا المنهج مضطرا إلى صرف النظر
عن كثير من الخصائص الفردية الخالصة وعلى ما قد ينطوي عليه ذلك من
خسارة يصعب أن يعتاض عنها .

في هذا السياق يمكن الجزم بأن صورة الجسد المضخم والمجزأ تتوزع فسي
جلّ القصائد الجاهليّة وهي من هذا المنطلق ، قاسم مشترك وملح عام — لازم
للغزل الجاهلي .

(1) الجسد المضخم

تتوافر كتب الأخبار والأمثال القديمة (20) على نصوص كثيرة ترسم
صورة دقيقة لجمال الجسد ، عند قدماء العرب ، من حيث هو مثل أعلى
وتتفق كلها في معايير وعناصره . وهي معايير وعناصر عامة تؤكد
صورة الجسد في الشعر الجاهلي . وقد عني بعض الباحثين باستخراجها
وتعدادها وترتيبها ، فانتزعوها من سياقها الفني وحولوها إلى كتلة من الرموز
والعلامات المجردة الساكنة . ولا شك أن عملاً كهذا يسهم في تعميق المعرفة
بعلم الجمال عند العرب ، ولكنه لا يسهم إلا بقسط ضئيل في تعميق المعرفة

بالجسد . فماذا يمكن أن تفيد هذه المعايير إذا عزلت عن الجسد الذي يحطمها
وعن القبول الذي ينتظمها وعن العلامات التي يضيفها عليها الكلام ؟ أفلا يتحوّل
الجسد عندئذ وهو " كيان مليّ بالحركة والحيوية وإرادة المفاخرة والكشف
والتجاوز " (21) ، إلى جسد أخرس أو جسم ميت ؟

تجمع جلّ الدراسات التي تبحث في مفهوم الجمال عند العرب
على أن المثل الأعلى لجمال الجسد ، كما يستخلص من أشعارهم وأخبارهم ، لا يتحقّق
إلا بتوافر صفات جسديّة معينة هي الجسم البضّ واللّون الأبيض والوجه الصّبيّ
والعينان الواسعتان والحاجبان الدقيقان المتقوسان والخذّ الأسيل والصدر العريض

(20) " عيون الأخبار " لابن قتيبة ، و " العقد الفريد " لابن قتيبة ، و " أمثال الميداني " و " بلوغ الأرب " للالمسي ، و " الأغاني " للأصفهاني ...

(21) كمال أبو ديب " جدليّة الخفاء والتجليّ " ص 267 — دار العلم للملايين بيروت — ط 1 — 1979 .

والنهدان الضخمان والبطن المطوي والكفل الناتي المرتفع والفخذان اللقاوان
والساقان المتثلثان (22)...

(22) يمكن الاستشهاد بما رواه صاحب "العقد الفريد" والميداني في "ماورا" كيا عصام
في وصف حامل الفتاة التي تزوجها ملك كندة الحارث بن عمرو جده الشاعر الجاهلي
امير القيس . وقد ورد الوصف على لسان امرأة يقال لها عصام " رأيت جبهة كالمرآة
الصقيلة ، يزيدنا شعر حالك كأذناب الخيل المصفورة ، وإن أرسلته ، خلته
السلاسل ، وإن مشطته قلت عناقيد الكرم حلاه وأبل . ومع ذلك حاجبان ، كأنهما
خطا بقلم ، أو سودا بحمم قد قوسا على عين مثل عين العبهرة (الطيبة)
بينهما أنف كحد السيف المصقول لم يخفى عن قصر ولم يمعن به طول ، عفت به
وجنتان كالأرجوان ، في بياض كالجمان شق فيهما فم كالخاتم ، ولزيد الميسم ، فيهما
شنايا غرّ ذوات أشعر ، وأسنان تعد كالدرر ويريق تنسم إليك منه ريح الخمر
أو نشر الروض بالسحر . يتقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيان يلتقي دونهما
شفتان حمراوان كالورد ، تحلبان ريقا كالشهد . تحت ذلك عنق كإبريق الفضّة ،
ركب في صدر تمثال دمية . يتصل به عضدان مثلثان لحما ، مكتنزان شحما ، وذراعان
ليس فيهما عظم يحس ولا عرق يجس . ركبت فيهما كفتان رقيق قصبهما ، ليّين
عصبهما ، تعتقد إن شئت منهما الأنامل ، وتركب الفصوص في خفر المفواصل .
وقد ترتفع في صدرها رمانتان . ومن تحت ذلك بطن طوي كطي القباطي (شوب)
المدمجة ، كسي عكنا كالقراطيس المدرجة ، تحيط تلك العكن بسرة كدهن العجاج
المجلو . خلف ظهر كالجدول ينتهي العاصر ، لولا رحمة الله لا نخزل . تحته
كفل يقعد بها إذا نهضت وينهضها إذا قعدت ، كأنه دعس رمل ، ولبد سقط الطلل
يحميه فخذان لقاوان كأنهما نضد الجمار ، تحمهما ساقان خدلجتان (مثلثتان)
ويحمل ذلك قدامان كحذو اللسان ، تبارك الله في صغرهما كيف تطيقان حمل ما فوقهما .
فأما ما سوي ذلك فتركبت أن أصفه ، غير أنه أحسن ما وصفه واصف بنظم أو نثر .
(انظر "العقد الفريد" ص 110 و "أمثال الميداني" - ماورا" كيا عصام) .

وكثيرا ما تقتصر هذه الصورة المرئية صورة الجسد المضخم بصور مستمدة من المحسوسات أو من الظواهر المائل للحواس ، كتشبيه الشعر بأذناب الخيل ، والأنف بحد السيف والعنق بإبريق الفضة والنهد بالترمانة والكل بكليب الرمل . . . وقد رأى البعض في هذه الصور المقصورة عامة على التشبيه تقيداً بحدود الظواهر الحسية والمرئية ومباشرة للمعاني العادية ، فهي تشبه المادي بالمادي والحسي بالحسي فلا تسبر غورا ولا تستشف ما وراء الظواهر ، وبالتالي فإن جهد الخيال فيها معدوم أو يكاد أو هو خيال تصوري يأخذ شيئا من المرئيات وشيئا من المحسوسات ثم يركب منهما صورة لا تنم على جدة أو طرافة كبيرتين (23) . ولا شك أن هذه قراءة مرتجلة لا تعاشر الأثر ولا تكشف دقائق بنائه ولا تندس " ضمن مسلكه المتعقد المتشعب الذي حوله بمشيدة ما من " نص وهم " الى نص ظاهرة أو نص علامة " (24) ولا تعالج صورته الفنية من حيث هي بنية ينتظمها سياق شعري - ثقافي ، وتتواشع فيها علاقات فردية - جماعية . ومن اللافت أن لا يتنبه نقاد حد يشون أسهموا مساهما جادا في دراسة الصورة الشعرية واستقصاء فاعليتها المعنوية والنفسية ، إلى هذه الخصيصة التي تنطوي عليها الصورة ، ويجازفوا بإصدار أحكام عامة على الشعر العربي القديم . من ذلك قولهم إن الشاعر العربي القديم يركز غالبا ، على " الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي والألوان والحجوم والمدرجات الحسية في عناصر الصورة الشعرية ولا يولي اهتماما كبيرا بالانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر ، سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي والترابطات الشعرية " (25) .

(23) انظر: انعام الجندي " الرائد في الادب العربي " ج 1 ص 80 - دار الرائد العربي - بيروت ط 2 - 1986

وانظر: محمد عبد المعيد خان " الاساطير والخرافات عند العرب " ص 33

(24) حنّفي صمود - مجلة " فصل " ص 219 - جويلية 1981

(25) كمال أبو ديب " جدلية الخفاء والتجلي " ص 32

لأن هذا المأخذ لا يخلو من شطط . ويمكن الاعتراض عليه بأكثر من حجة ومن أكثر من كوة من كوى شبكة القراءة . فأصحابه فضلا عن الأسباب التي تقدم ذكرها ، يولون اهتمامهم لصاحب النص أكثر مما يولونه للنص .

لأن ما يهتم الباحث هو " المؤلف وقد أصبح نصا " (26) والنص وقد أصبح مقروء القاري ، ومقول القول . وإذا كان بعضهم يستند في قراءته إلى مصادر بنيوية ليعاين من مرادها النص ، فإنّه في ما يبذل ولا يحاصر سوى الظواهر معزولة ولا يبحث في مكوناتها ودلالاتها المحتملة .

صحيح أن صورة الجسد المضخم في القصيد الجاهلي موصولة العناصر بالمدرجات الحسية والظواهر المرئية ، إلا أن هذه المدرجات وهذه الظواهر ليست " أشياء " تقبع على حافة النص أو تقف خارجه . فهي مكون من مكوناته وعلامة من علاماته من طبيعته تنبثق وإلى علاقاته تنشد . وهذا المنطلق يمكن تأويلها على أنها رموز وعلامات تحوي الجسد المضخم فلا يتكسب معناه إلا إذا كان موسوما متغلا بصفاتها ، حتى لكانها لغته الخاصة . في هذه اللغة الجسدية يستبدل التشبيه وظيفته البلاغية المعروفة بالتقريب بين شيئين أو لإخراج الأغص إلى الأظهر أو الحاق الناقص بالزائد ، بوظيفة الاستعارة التي هي " ادعاء معنوي الاسم لشيء " (27) وتبادل في مواضع الكلمات ، لا يقصد به إثبات شبه خارجي فالقصور رسم صورة لما يشتجر في أغوار النفس وليحا بمعان جديدة .

لأن التشابيه التي تقوم عليها صورة الجسد المضخم في القصيد الجاهلي ، كشبيه الأنف بحدّ السيف والعنق بالابريق والنهد بالرمانة والكحل بكيب الرمل . . . تؤدي وظيفة استعارة جنسية للعضو الغائب ، لسببين : أولهما جسماني يتمثل في نمو هذه الأعضاء والاجسام وبروزها (حدّ السيف ، الابريق ، الرمانة ، الكليب) ولأن كانت لا تتماثل والعضو الغائب إلا على قاعدة هذا الانقسام الإستهامي (28) السذي ينشئ الاستعارة .

26) J.Bellemin-Noel " Psychanalyse et littérature ".c. " Que sais-je " , P98-Paris-1ere éd.

27) عبد القاهر .

=====

وثانيهما لغويّ ، يكتفي صاحب البحث بملاحظته ، لأن تحليله يستلزم معرفة بعلم النفس اللغوي ، كبيرة ، وهو يتمثل في توزيع أعضاء الجسد المضخم في رموز ذكورية وأنثوية ، وفي سيطرة الأولى على الثانية ، من حيث العدد والتواتر رغم انعدام إحصاء مضبوط يشمل الشعر الجاهلي كله ، ويؤكد صحة هذه الملاحظة .

إن معاينة القصيد الجاهلي ، من هذه الكوة ، يمكن ، إذا اكتملت لها الأدوات واستتبّت ، أن تفضي إلى إعادة النظر في كثير من الدّعاوي والأحكام الموهومة التي يؤخذ بها دون توقف أو تثبت ، فجعل الدّراسات المخصصة بالشعر الجاهلي ، يولي أصحابها عناية كبيرة بجسد الأنثى المضخم في القصيد الجاهلي ، ولا يخطأ ربّما لهم أن يتساءلوا : لماذا لا يحتفي هذا القصيد بجسد الذكر أيضا ؟ وهو سؤال يستمدّ احتماله من القصيد الجاهلي نفسه ، فجسد الأنثى المضخم في هذا القصيد ليس جسدا منفردا أو صورة قائمة بنفسها إنما هو جسد في علاقة حميمة بجسد آخر وكلّ منهما لباس لصاحبه :

" إذا ما الضّجيع ثنا عطفها .. تثنت فكانت عليه لباسا " (29)

=====
(28) ترجمة صاحب البحث لـ " Coupure Phantasmatique "

(29) البيت للتأبغة الجعدي (شاعر جاهلي)

أورد أدونيس وعلق عليه ملاحظا أن الآية القرآنية " احلّ لكم ليلة الصيام الرفث السي نساءكم ، هن لباس لكم وأنتم لباس لهن " (البقرة - آية 187) " تكرر صورة جاهلية " . (الثابت والمتحوّل - ج 1 ص 222) - في هذا السياق يلاحظ صاحب البحث أن هذه الصورة هي المعاني اليتيمة الجارية . فقد كانت العرب تسمّي الزوج والزوجة لباسا (وليس المرأة فقط كما يقول أدونيس) ، لاختلاطهما واجتماعهما . وتقول العرب : ليس امرأة : تمتنع بها زمانا . وليس فلانة عمره : كانت معه شبابه كله ولباس التقوى : الايمان أو الحياء أو ستر العورة . (انظر ترتيب القاموس المحيط ج 4 - ص 117 (ل ب س) .

بأن فعل الحب بالمعنى الحسي للكلمة ، لا يند وممكنا ، في القصيد الجاهلي بآ من خلال " لعبة " لغوية يحل فيها التشبيه محل الاستعارة ، وتبادل فيها الرموز والعلامات مواقعها وتحل إلى دالات . وفي هذا اللعبة يتوارى جسد العاشق حينما ويتجلى حيناً آخر ، يتوارى في جسد الأنثى ، ويتجلى في سلسلة العلامات - الرموز أو التشابيه - الاستعارات . وهي " لعبة " حدسها أدونيس وأفاد منها أفاداً كبيرة في كثير من قصائده .

أو ليس من اللافت أن يحتفي القصيد الجاهلي - إذا اقتصرنا القراءة على ظاهر النص ولم ننفذ إلى صميمه - بجسد الأنثى ولا يحتفي بجسد الذكر ؟ وهل يضطر القاريء إزاء هذا النوع من القراءات ، إلى التسليم بأن الجسد الأول حاضر وأن الثاني غائب ؟ فيرجع انفصال الذكر عن جسد ، إلى أسباب اجتماعيه - أسطورية تبرز الرجل في صورة إله فهو يمثل الروح والعالم الروحي ، وتبرز المرأة في صورة شيطان فهي تمثل الجسد والعالم الأرضي ؟ (30) .

قد تستقيم هذه القراءة لو كان جسد الذكر غائباً حقاً في القصيد الجاهلي فكثير من الدراسات والمقاربات النفسية والفلسفية تؤكد أن للخجل جسداً يتعمد عليه بلوغه إذ يفلت منه دائماً فلا يتمكن من احتوائه . ولذلك يلاحظ " سارتر " أن الخجل يبذل جهده ، بعد أن يدرك أن لا جدوى من محاولاته ، لكي يلغى جسد ، بالنسبة إلى الغير ، وتنطقه الرغبة في " ألا يكون لديه جسد وأن يكون غير مرئي . " (31) غير أن هذا التحليل ، على براعته ، لا يمكن الأخذ به في سياق الصورة التي يرسمها القصيد الجاهلي للجسد المضخم .

بأن الجسد المضخم جسد في حالة حب أي في علاقة بجسد آخر . ولكن هذا الجسد الآخر (جسد العاشق أو جسد الشاعر) يختفي وراء اللغة ، فلا يمكن رؤيته إلا من كوة أبحائها ورموزها وتشابيهها واستعاراتها . فاللغة هي التي تشي به فتدل على

(30) نوال السعداوي " الرجل والجنس " المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط 1 - 1976 - ص 70 - 71 .
=====

محبته، وتعريته فتكشف عن بنيته . (32) والتألي فهو حسد يَرى وجسد يُسرى
في هذا السياق قد ينشأ سؤال : لماذا لا يعي الشاعر جسده في طقوس
الحبّ مثلما يعي جسد الانثى ؟ وقد ينجم عنه سؤال آخر : ما هي الدلالات التي
ينطوي عليها هذا الجسد المذكّر المخفي ؟

لأنّ الاجابة على هذين السؤالين ، لا تتسنى إلا باستقراء نماذج من الشعراء
الجاهلي ، يفضل صاحب البحث ، لأسباب تتصل بمنهج الدراسة ومحتواها
أن يحصرها في شعراء أمي القيس (33) . فامروء القيس يكاد أن يكون الشاعر
الجاهلي الوحيد الذي تتقاطع تجربته وتحرية أدونيس في أكثر من نقطة وأكثر
من موضع : في دمج المقدس والمدنس وفي الاعلاء من سلطة " الأنا " ومن حضورها
المكتشف وفي رفض الامتثال لضغط المشاكلة ونسق القيم الثابتة وفي خرق
المكبوت واللامفكّر فيه . « كان امرؤ القيس يسلك ويفكّر خارج نظام القبليّة
وقيمها السائدة . . . وبخاصّة فيما يتعلق بالمرأة والحبّ ، فالحبّ كما ينظر
إليه ويمارسه فعل مخرب . لا يهدم بنية العائلة ووحدها فحسب وإنما يهدم
كذلك بنية القيم ووحدها . . . والحبّ عند أمي القيس جنس خالص . وهو يطلب
لذاته . . . والجنس كلّذّة خالصة يتضمّن إنكار الآخر ك شخص ولا تعود المرأة
في هذا المنظور إلا واحدة وراحة للعاشق . فالعاشق هنا يبقى في حدود أنثاه
وفي حدود إرثها نهمه الجنسي . » (34) في إرثها هذا النهم الذي تجسّده

=====

– انظر ايضاً : خريستونجم " النرجسيّة في أدب نزار قبّاني " دار الرافد العربي
بيروت – ط 1 – 1983 – ص 153 – 154 .

(31) أورد " ميشيل برنار " في " الجسد " ص 171 .

(32) يقول " ميشيل برنار " ينبغي أن نقرأ ونفكّد الجسد كما نقرأ ونفكّد الكتاب والرسموز
وان نقرأ أيضاً اللغة في تسجيلاتها الجسدية ، فهناك " حرف الحسد " و " جسد الحرف "
ويؤكد " برنار " أنّ هذه النظرية تنطوي على ثروة غنيّة جداً ، يحسن الافادة منها
في كلّ مقاربات الجسد واللغة . فالجسد مجموعة رموز تخفيها اللغة وتكشفها بأن واحد =
=====

أفعال ذات إحياءات ورموز جنسية يذهل الشاعر عن جسده ،دون أن يعني الذهل
غياب الجسد المذكور وتلاشيهِ .

(أ) قراءة :

يقول امرؤ القيس في معلقته :

" وبِضَّةٍ خَدَّرَ لَا يَرَامُ خَبَاوَهُهَا .. تَمَتَّعتْ مِنْ لَهْوِهَا فِرَ مَعْرُحِلِ
تَجَاوَزْتَ أَحْرَاسًا بِإِلَيْهَا وَمَعْشَرًا .. عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يَسْرُونَ مَقْتُلِي
فَجِئْتُ وَقَدْ نَفَّذْتُ لِنَوْمِ ثِيَابِهَا .. لَدَى السَّتْرِ الْأَلْبَسَةِ الْمُتَفَضِّلِ
فَقَالَتْ : يَمِينُ اللَّهِ مَا لَكَ حِيلَةً .. وَمَا أَنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي
خَرَجْتَ بِهَا أَمْشِي تَجَرُّ وَرَاءَنَا .. عَلَى أَثَرِنَا ذَيْلُ مَرْطٍ مَرَحِلِ
فَلَمَّا أَجْزَنَّا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى .. بَنَّا بَطْنَ خَبْتِ ذِي حَقَافٍ عَقَنْقُلِ
هَمَصْتَ بِغُودِي رَأْسَهَا فَتَمَاطَلَتْ .. عَلَيَّ هَضِيمُ الْكَشْحِ رِيًّا الْمَخْلُخِلِ
مَهْفُفَةٌ بِيضًا غَيْرَ مَفَاضَةٍ .. تَرَاهَا مَصْقُولَةً كَالسَّجْنَجِ
تَصَدُّ وَتَبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي .. بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مَطْفِلِ
وَجِيدٌ كَجَيْدِ الرِّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ .. إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلَا يَمْعُطُ لَهَا " (35)

لأن هذا النص وحدة فنية كاملة وإن اجتزى من قصيدة طويلة فهو ينطوي على
مقومات القصيد الجاهلي ، هذا القصيد الذي يتكشف عن ملامح قصة شعرية
متعددة المشاهد أكثر مما هي متعددة المواضيع ، تتضافر فيها ثلاث "تقنيات"
سردية هي : الوقفة والتغبرة والمشهد . وهي تقنيات تتصل ببنية النص
السطحية فيمكن التنازع منها إلى بنيته العميقة ومعانيه صورة الجسد المخفي
ومن ثم الاستحواذ على بعض دلالاتها .

=====
(انظر ميشيل برنار " الجسد " ص 153 - 154)

(33) عرض بعضها في المقدمة . وسيتوضح بعضها الآخر في خاتمة هذا الفصل .

(34) " الثابت والمتحول " ج 1 - ص 207 - و 253 .

(35) معلقة امرؤ القيس .

تطرد الصورة السردية القائمة على " الوقفة " في كل الأبيات المقصورة على وصف حالة الأنثى وأعضاء جسدها ، ما عدا البيت الرابع فهو جزء من الصورة " المشهدية " " تجسم " الوقفة " عن الوصف ، والوصف سيكون أو زمن واقف ، يتجلى في الصورة التي يضيفها الشاعر على الأنثى فهي بيضة . وقد شبهت بالبيضة لصحتها وصيانتها صفائها ، كما يذهب إلى ذلك شارحو المعلقة (36) . غير أن التشبيه يمكن أن يقرأ من زاوية أخرى ، قد تكون نفسية ، فيستبدل وظيفته بوظيفة الاستمارة ، بحيث يمكن القول إن الجسد المضخم إذ يختزل في بيضة ، إنما يباشر من حيث هو عضو جنسي ، فيحتوي الجزء الكل ويغدو الجسد المضخم كل شيء ، مدور يشبهه بنية وهيئة ووظيفة (37) ، ويغدو كل شيء مدور جسدا مضخما فهي إذن صورة تتشابه فيها الخيوط بين الأصل والفرع وتتداخل " حتى يمكن الفرع في النفس بمدخله ذلك الأصل والاتحاد به ، وكونه آياه " (38) على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني .

(36) انعام الجندي " الرائد في الأدب العربي " ج 1 - ص 84
 (37) يبين علي زيمور في ما يخص الجنس والخصوبة في التعبيرات الانثوية أن المرأة العربية تبرز في صور وهيئات توحى بوظيفة التخزين والتفريغ ، فهي سلة تحفظ بداخلها المنقولات من أثمار وعطايا . . وهي صندوق وقفل وقارورة أو قنينة وكيس توضع فيه الحبوب للتخزين والنقل . أنها الاوعية أو الأواني عموما أي ما نضع فيه " أشياء " لفترة فالمرأة تخزن ثم تفرغ . وبذلك تكون رموزها كل ما يقوم بتلك الوظيفة (انظر : علي زيمور " صياغات الذات العربية " ص 159 - دار الاندلس - بيروت - ط 1 - 1984 .

(38) عبد القاهر الجرجاني " أسرار البلاغة "

وتتسرى الصور الساكنة التي تصف الأنثى المعشوقة ، فهي مَصُونَةٌ ، مطاطة بالأهل والحرّاس ، لا تبسرح حباها ، ولا أحد يقرب منها . فهي باذن جسم كالبيضسة مستغلق . فتلتحم بذلك أجزاء الصورة ويتحد الجسم بمكانه وساكته . وفي هذه الصورة السردية الوجدانية أو " الوقفة " تنفتح " الثغرة " ومنها يطل " جسد " الشاعر عبر فعل " تمتعت " وهو فعل مشبع بالدلالات الحسية (39) يلخص أحداث المشهد كله . ومن ثم فإن كل الافعال التي يقوم بها الشاعر انما تصدر عن هذا الفعل وترتد إليه : يتخطى إلى خدر الأنثى المصون الحرّاس والأهل الذين يودون قتله خفية أو علنا (40) ، لو قدروا عليه .

فتنظم الصورة في ثنائية هي ثنائية المغامرة - المتعة التي يمكن أن تنزلق إلى ثنائية المغامرة - الموت .

ثم تنسد " الثغرة " ويتوقف " المشهد " إذ تنتقل القصيدة إلى " الوقفة " مرة أخرى فيحلّ السكون محلّ الحركة ، وذلك من خلال الصورة التي ترسمها القصيدة للأنثى المنتظرة عند الستر ، وقد خلعت ثيابها ، ألا ثوب النوم متظاهرة أنها ستنام ، لتخدع ، وذوياً ثم يتحرك " المشهد " من جديد وينشأ عن حديث الأنثى وهي تقسم ألا حيلة لها في ردّ ضلال العاشق ولا سبيل إلى دفع غيّه ، وأنه سيظلّ على عمايته . وكأنها تبرّر بذلك موافاته وانتظارها . ويتنامى " المشهد " عبر ثنائية الحركة - السكون فيمضي العاشق بالأنثى وهي تجرّ ذيل ثوبها على آثار أقدامها حتى تخفيها عن الأعين ، إلى أرض مطمئنة ترتفع حولها تلال الرمل . وفي هذا المكان يتوارى الجسدان ، لا عن أعين الأهل ، فقد نجحت الأنثى في مخادعتهم ولتأمن عن عيني القاري . غير أنّ " المشهد " الذي ينشأ بعد ذلك يحول القاري من سماع حكاية المغامرة الرواية الأحداث والشخصيات ، ولكنه لا يرى نفسي

(39) جاء في " ترتيب القاموس المحيط " مادة : م . ت . ح . ص 200 : متع بلغ آخر عايته . واشتدّ وجاء وظرف . ومتع بالشيء : ذهب به . والمتاع المنفعة والسلمة والأداة ولمس العفة من المرأة . . .

=====

الحقيقة سوى جسد الانس فهي ذات بطن ضامر وساق ندية مثلثة وخصر لطيف وهدر أبيض أملس مصقول كالمرآة وخد أسيل وعينين حالمتين مثل عيني البقرة وعنق مثل عنق الغزال غير فاحش ولا عطل من الحلي، كتابة عن نعيمها وترفها . وأما جسد الذكر فيظل محجوبا في النص . ولا شك أن احتجابه لا يرتد إلى ظاهرة فنية ناجمة عن مزاج الشاعر ، بل هي ظاهرة فنية ترتد إلى حالة حسية - وجدانية يعيشها ، هي غبطة الاحساس بكيان موحد لا تجزئة فيه ، واستقرار كلي في الفعل واندماج به ، وقد حقق تطعماته واستجاب الواقع لرجائه (41) . لذلك يذهل الشاعر العاشق عن جسده فلا يدرك هذا الجسد إلا من خلال الأفعال التي يقوم بها . وهذه الأفعال في قصيدة امري القيس ذات إحياءات جنسية باللغة الدلالة (تمتدح تجاوز - خرج - أجاز - انتحى - هصر) لا يمكن أن تخفى . يتوضح من خلال هذه القراءة ، أن الجسد في القصيد الجاهلي ينتظم في سلسلة من الثنائيات الثقابلية :

- ثنائية المرئي والمخيّل : إن جسد الأنثى ينتصب في القصيد في جسمانيته التامة الكاملة . فهو جسد مرئي ينقله الخيال من مستوى الرؤية إلى مستوى الرمز ، فيصبح الجسد كتلة من الرموز والعلامات المتلاحمة ، تغدو الرموز والعلامات أجسادا مسلوخة مجردة من اللحم (42) . وأما جسد الذكّر فينتصب في " روحانيته " التامة الكاملة أي في أفعاله وحركاته وحالاته فهو جسد مخيّل ، لا تنقل اللغة سوى تمثلاته الجسمانية ، ويقوم الخيال بتشخيصه وتجسيده ورسم خطوطه فيثقله إلى مستوى الرؤية .

=====
(40) استعمل الشاعر فعل " أَسَرَ " وهو من الاضداد بمعنى أظهر وأخفى معا .
(41) تيد وهذه الحالة شبيهة بحديث ابن سينا عن برهان الانسان المعلق في الهواء او برهان الرجل الطائر . وضمونه ان الانسان اذا غل عن اعضا جسمه فأنسه لن يغفل عن داته ابداء . فلو فرض انه معلق في الهواء لا يدرك أجزاء بدنه فأنسه لا يغفل ابداء عن الشعور بوجود " أنيته " .
=====

- ثنائية الجسد الضعيف العاجز والجسد القوي الفاعل :

إن جسد الأنثى في القصيد الجاهلي حسد ضعيف عاجز . فهو لا يبرز
إلا في هيئة المستجيب أو المستسلم . ويتضح ذلك في الصيغ والتراكيب
الثانية (فجئت وقد نضت - فقالت - خرجت بها أمشي - هصرت .. فتمايلت ..)
وهذا ما يفسر أطراد الصورة السردية القائمة على " الوقفة " في وصف الأنثى
والوصف ، كما تقدم سكون وزمن واقف . وأما جسد الذكر فهو جسد قوي فاعل
بدوافعه ودوافره ، ومشاعره وعواطفه (43) (تمتعت - تجاوزت - خرجت بها أمشي
هصرت) ولذلك تطرد الصورة المشهدية في وصف الذكر وينتهي الوصف
أو يكاد . وقد صاع أدونيس هذه الثنائية في قوله إن " الحب كما يصوره امرؤ
القيس موضوعي عقلاني ، لا شعوري . ذلك أنه لا يحب امرأة بعينها
وإنما يحب المرأة التي توكل له إرواء لذته . ويكشف لنا هذا التصور
عن ظاهرتين : الأولى أن العلاقة العميقة ، العاطفية والأخلاقية لا تتم بين رجل
 وامرأة عبر الجنس والحب ، وإنما تتم بين رجل ورجل عبر الصداقة .
والظاهرة الثانية هي أن المرأة ليست الطرف الآخر السامي والمواني للرجل
 وإنما هي دونه ، فهي الضعيفة ، المهزومة أبدا - في حين أن الرجل هو المنتصر
 العاتج أبدا (44) .

=====

(42) المقصود بالرموز والعلامات في هذا السياق : الأشياء (العارية من اللحم ،
البیضة القارورة - الإبريق - الكتيب

(43) تؤكد شواهد كثيرة من أخبار العرب القدم أن قوة الرجل الجسدية تشير
أنوثة المرأة بقدر ما يشير الرجل لئین المرأة وضعفها . وترى هذه الأخبار أن
المرأة الجاهلية كانت إذا خطبت أرسلت من تكشف لها عن ظاهرة القوة
الجسمانية لدى خاطبها (كما فعلت الخنساء الشاعرة الجاهلية المعروفة لمّا
خطبها دريد بن الصمة) . ويرجع البعض تقدیر القوة والمزايا الجسمانية
التي يتحلّى بها الرجل إلى قاعدة الانتخاب الطبيعي ، لأنّه أقدر على حماية
المرأة وأجدر أن يخلف أبناء أقوىاء وإلى ارتباط القوة الجسمانية بالقدرة الجنسية =

=====

إذا استتبّت العرّاءة على هذه الهيئة ، فإن المجال يكون مفسحاً لدراسة المستوى الثاني الذي تحيل اليه رمزية الجسد في الموروث الجاهلي وهو الحسد المجزأ من حيث هو كيان موسوم بمعاني الاشياء والكائنات ودلالاتها ومصدر الرموز الاجتماعية والثقافية القائمة او المحتملة ومرجعها .

(2) الجسد المجزأ :

إنّ الجسد الذي يحتفي بالفصيد الجاهلي جسد مضخم . ولكن ما ان يشرع الشاعر في وصفه وفي استحضار علاقته به حتّى تتخلّع اعضاؤه وتتعدّد عناصره ، فإذا الجسد هذا الكيان المتلاحم فسيفساً مؤلفة من أجزاء شبيّة . وإذا الجسد هذه الوحدة العضوية التي يشدّ بعضها بعضاً رقعاً مشتتة و " اشياء " مقطّعة .

إنّ الشاعر الجاهلي مأخوذ بتجزّي " الجسد - الأنثى " الى شعر وجبين وحاجب وعين وشفة وأنف وجيد ونهد ومعصم وسرة وعجيزة وفخذ وساق . . . وهو تجزّي يشمل جسد الانسان (المرأة) مثلما يشمل جسم الحيوان واشياء الطبيعة ومفرداتها ، ففواهم المرأة قوائم ظبية وعيناها عينا غزال او بقرة وجيدها جيد جوء ذرة ونهداها رمانة او حنّ وشعرها عناقيد كرم واسنانها درر وشفتاها وردتان . . . بل انّ المثل الاعلى لجمال الجسد عند قدماء العرب موزع أو مشتت بين القبائل وكل قبيلة تختص بجزء من أجزائه وعنصر من عناصر جماله ، فالاطراف الجميلة في خزاعة ، والقائمة الجميلة في بني مرة ، والعينان الجميلتان في بني فزارة ، والفم الجبيل في ظبي (45) ويكاد هذا التجزّي يطال كلّ شيء في حياة الجاهلي ، و " اللحظات التي يعيشها متعنتة ، مسحوقة ، مبعثرة ، تجهل سامة اللذة الطويلة ولا تعرف غير شرارها المفاجيء " (46) والقصيدة الجاهلية لا تتألف اجزاؤها ولا تتلاحم " انها قصيدة متحرّكة تتبع منحى انفعالياً ، وتنضّي

في المجتمعات القديمة . (انظر عبد السلام الترماني " الزواج عند العرب في الجاهلية والاسلام " ص 121 الى 125 - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - اغسطس 1984)

حيث يحملها شعور دائم التغير " (47) وهي على هيئة الحياة الجاهلية لا تنمو ولا تبني وأنما تتفجر وتتعاقب " (48) وهي " نتاج مخيلة ترنجل وتنقل من خاطرة الى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط " (49) على حدّ تعبير ادونيس .

الجسد المجزأ يحيل على واقع مجزأ ، والواقع المجزأ يحيل على جسد مجزأ . ذلك ما يمكن تقريره بكثير من الاطمئنان . فالشاعر الجاهلي ان يستحضر غائب الذكرى ويستعيد حميم اللحظة ، يلتجئ الى التفاصيل فيجزئ جسد الانثى الى شرائح ، دون ان يعني التجزؤ انصرافا عن الانثى الى اعصا جسد ها واشياءها ، ان لوصح ذلك لا يمكن القول ان شعرا الجاهلية كلهم منحرفون الى " الفيتشية " (50) بنسبة اوباخري . فالجسد المجزأ كما تقدم ، قاسم مشترك بينهم ، وملح عام ملازم للغزل الجاهلي . لهذا فان قراءة الجسد المجزأ في سياق الابداعي والاجتماعي قليلة بتوضيح الرمزية العميقة التي ينطوي عليها .

يقول ادونيس ان " الشعر الجاهلي شعر شهادة . . . غايته ان يتحدث مع الواقع ويصفه ويشهد له . يحب الاشياء حوله لذاتها ولما تمثله ، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه . " (51) .

هذه القولة مفتاح لفهم الجسد المجزأ ، فالشاعر العربي القديم ان يجزئ جسد الانثى أنما " يشيئه " اي يحوله الى اشياء . والانسان يجزئ عادة الاشياء التي يملكها او يرغب في الاستئثار بها والقبض عليها مخافة ان تفلت منه . و " الاشياء " في نظر

===== (44) ادونيس " الثابت والمتحول " ج 1 - ص 254

(45) جمع شاعر هذه العناصر المشتتة في وصف معشوقته :

" خزاغبة الاطراف مربة الحشا . . قزارية العينين طائفة الغم "

46-47-48-49) ادونيس - مقدمة للشعر العربي - ص 30 - 31 - 32

(50) الفيتشية (Fétichisme) تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد

(51) مقدمة للشعر العربي - ص 24

الجاهلي تعبر كالغيم . تتراعى وسرعان ما تغيب . تصبح كل لحظة ذكرى شئ يضيع أو يغيب " (52) . ومن هنا كان المقدمة الغزلية محاولة لتثبيت لحظة هاربة والتثبيت بها . فحس الزمن في هذه المقدمة حس فاجع يشي بزوال الاشياء وتلاشيها ، حتى أن الأمنية التي تستبد بالجاهلي هي أن يصبح هو نفسه شيئاً أو مادة غلا :

"ما طيب العيش لو أن الفتى حجر . تنبوا الحوادث عنه وهو ملموم " (53) ولكن هل يعني ذلك أن الاشياء لا تخفى بالنسبة الى الجاهلي "أبنة دلالة متعالية أو آتي معنى ميتا فيزيائي " وأن " شعوره بالانفصال عنها هو شعور كامل بذاته المستقلة " (54) كما يقرر ادونيس ؟

إن في أخبار قداما العرب إشارات كثيرة الى أن الأشياء في المجتمع الجاهلي كانت مخفوفة بقداسة مشيرة ومتلبسة بلبوس التصور الأسطوري فقد عبد العرب " الأشجار وأغصانها وجذورها والعظم والريش والناب والمخلب والحافر والسِّن والظفر والحجر وأنواع الحيوانات وآلات الحرب والشمس والقمر . " (55) وهي ظاهرة ترتد إلى " المذهب الحيوي " الذي يعتقد مريده بوجود روح أو قوة سحرية مؤثرة في الأشياء وعناصر الطبيعة .

52-53-54) مقدمة للشعر العربي - ص 27 - 34 - 35

55) محمد عبد المعيد خان - " الاساطير والخرافات عند العرب " ص 62 - للتوسع انظر كتاب الاصنام " لابن الكلبي ، و " بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب " لمحمد شكري الالموسي ، و " الملل والنحل " للشهرستاني و " تاريخ العرب قبل الاسلام " لجواد علي . يستخلص من هذه المصادر والمراجع أن عرب الجاهلية قد أسوا الشجر مثلاً إما لدفع الشر أو لجلب الخير . فكانت " العزى " تعبد بثلاث شجرات سموات بيطن نخلية وأنهم اتخذوا من كثير من الاشياء تماثيل تقيهم عوادي الأيام فكانوا يعلقون الطيب والجلاجل على الله يخ ، يرون أنه بذلك يفيق ، أو يضعون قطعة من جلد الاسد في صندوق مع الثياب ، لا اعتقادهم أن ذلك يمنع تسوسها ، وينهق الرجل منهم إذا دخل

=====

فهمل كان العرسي القديم ينظر إلى أشياء الطبيعة على أنها مجرد أدوات تستخدم للنفع ويقف منها موقف المعتزل المحايد ؟ أي أنه كان يحيا " مع " الاشياء ، لا " في " الاشياء " (56) ؟ إن هذا القول الذي يثبت أنه أدونيس قد ينطبق على الفن الإسلامي حسب هذا الفن الذي لا يرسم كائنات الطبيعة وأشياءها ، ويستبدلها بخطوط وزوايا ومرمعات ومثلثات ودوائر . أما في الشعر العرسي ، وخاصة الجاهلي ، فإن حضوراً لأشياء حضور لافت . وشاهد ذلك هذا الجسد المجزأ أو المشيأ الذي تحويه المقدمة الغزلية ، ففي صورته يتعاشق الجسد (جسد الانثى) والجسم (الاطلال والاحجار ..) (57) ويتواشج المتخيّل والمرئي ، المتحوّل والثابت .

ان الاجزاء والاشياء في الشعر الجاهلي تخفي دلالة وقد تكون دلالة إجتماعية بالاساس لا دلالة ميتافيزيقية متعالية ، إذ أن العرب في ما يستخلص من اخبارهم واساطيرهم لم يعرفوا حياة خارجة عن الطبيعة فـ " الطبيعة هي المذهب

قريّة نهيق الحمار (التعشير) ويعلق عليه كعب أرنب . وفي ذلك يقول شاعر قديم :
 " ولا ينفع التعشير إن حمّ واقع .. ولا زعزع يغني ولا كعب أرنب " .

(56) بيد وأن هذه فكرة شائعة في كثير من الدراسات ، فقد استخلص زكي نجيب محمود من قوله لا بن المقفع يبرز فيها خصائص العرب (الامتاع والمؤنسة الدلية السادسة التوحيد) أن العربي كان يعتمد على ومضات البصيرة ولا يحيا مع الاشياء ، فلا يرسمها لأنّها لا تمتزج بنفسه ويرى نجيب محمود ان في هذه الخصيصة احتجاجا على المتناهي واحتما بالآمتناهي . وقوله ابن المقفع هي " انهم (العرب) اهل بلد قفر ووحشة مد الأنس ، احتاج كلّ واحد منهم من وحدته الى فكرة ونظرة وعقله " وقد عرض صاحب هذا البحث لهذا الرأي في مقال له نشر بمجلة الاداب البيروتية العدد 2/1 - 1982 .

(57) الجسد لغة مختص بجسم الانسان . والجسم هو الهيكل المحسوس لكل ما يشغل حيزا من المكان .

والحقيقة التي لا حقيقة بعدها عندهم " (58) بل إنَّ الرُّوح في اعتقاداتهم لم يكن شيئاً مفارقاً أو مستوراً وراء الحجب الطبيعية فهو طائر (59) يدرك ويلمس أي أنه حياة وحركة . وإذا كان ذلك كذلك فإنَّ الجسد المجزأ أو المشتت ليس سوى تعبير عن رمزية اجتماعية متبادلة ، فكما يشحن هذا الجسد الواقع بالمعنى فإنَّ الواقع يشحنه هو الآخر بالمعنى بنية ووظيفة

-
- (58) محمد عبد المعيد خان " الأساطير والخرافات عند العرب " ص 54
- (59) يذكر المسعودي في " مروج الذهب " أنَّ الناس يتنازعون في كيفية الرُّوح " فمنهم من زعم أنَّ النفس هي الدَّم وأنَّ الرُّوح الهوا الذي كسان في باطن الجسم الانساني الذي منه نفسه ، ولذلك سموا المرأة نفساء وطائفة منهم تزعم أنَّ النفس طائر ينسبط في جسم الانسان فاذا هو مات او قتل لم ينزل مطيفا به متصوراً له في صورة الطائر يصدح على قبره " ويروي الالوسي في " بلوغ الارب " مما كانت العرب كالمجتمعة عليه " الهامة " وذلك انهم كانوا يقولون ليس من ميت يموت أو قتل يقتل إلا وخرج من رأسه هامة فاذا كان قتل ولم يؤخذ بثأره نادى الهامة على قبره : اسقوني فاني صديقة ويقول شاعر جاهلي :
- " يا عمرو والّا تذر شمتي ومنقصتي .! اضربك حتى تقول الهامة اسقوني "

(3) رمزية الجسد الاجتماعية :

تؤكد أخبار كثيرة متواترة أن الجسد في المجتمع العربي الجاهلي لم يكن غائبا أو ملغى ولم يكن منبع إثم أو خطيئة فقد أقر هذا المجتمع الى جانب الزواج ، أنواعا من الأنكحة تطلب للاستمتاع او للاستبضاع وتنسب على احتفاء بجسد الانثى من حيث هو مصدر متعة و " بضاعة " تقتنى أو تنهب ، تؤجر أو تقايص و " ملكية " قابلة للانتقال بالإرث . وعدد هذه الانكحة التي تناقلتها وشرحتها كتب الاخبار وكتب الفقه ، وأشهر الى بعضها النص القرآني عشرة . وهي الاستبضاع والمضامدة والمخادنة والبغاء ونكاح الضيعة او وراثة النكاح ، ونكاح الشغار وتبادل الزوجات ونكاح المسبيات والزنا وزواج المتعة . (60)

(60) الاستبضاع : هو طلب المباحة أي المجاعة . وكانت المرأة في المجتمع الجاهلي تمارسه بطلب من الزوج . فقد يعتزل الزوج زوجته اذا ظهرت من طمها ويطلب اليها ان تجامع غيره من الرجال الذين عرفوا بالشجاء وقوة الجسد ، طمعا في نجابة الولد .

المضامدة : هي معاشرة المرأة لغير زوجها . وقد اباح العرب هذه العلاقة لاسباب اقتصادية اذ شاعت بينهم في سنوات القحط والمجاعة .

المخادنة : هي معاشرة رهط من الرجال لامرأة واحدة . فاذا حملت وضعت الحقت ولدها بنسب من ارادت منهم . ولا يستطيع ان يمتنع منه الرجل .

البغاء : كان تعاطيه في المجتمع الجاهلي مقصورا على الاما المجليات من بلاد اخرى . نكاح الضيعة : هو الخلافة على زوجة الاب اي ان يرث نكاحها اكبر اولاده من غيرها في جملة ما يرث من المال .

نكاح الشغار : هو نوع من المقايضة يطلق عليها الشغار لخلوه من المهر ، وهو ان يسزوج الرجل ابنته او اخته على أن يزوجه الآخر ابنته او اخته .

=
=====

قد يستخلص من هذه العلاقات الجنسية ان المجتمع الجاهلي لم يعقل الشهوة الجنسية ولم يحطها بكثير من التحريمات والمحظورات . وقد يستخلص منها انه كان مجتمع الوفرة الجنسية والفرائز المطلقة . ولكن لا ينبغي الذهاب بعيدا في التأويل والدعاء بان المجتمع الجاهلي كان رمزا لتحرر الجسد من كل قمع ثقافي او أخلاقي (61) وبأن الجسد في العشير البشري كان منبع تحرر فردي وجماعي . فقد كانت هذه " الحرية الجنسية " مقصورة على الرجل دون المرأة وشاهدا على إشباع الغريزة ونزعة الرجل الى امتلاك جسد المرأة والاستئثار به . وبالتالي فإن الحديث عن " فوضى جنسية " او " حرية جنسية مطلقة " لم تقتن المعرفة فيها ولم تروض الغريزة لا يقوم له سند ، لا في شعر الجاهلية ولا في عادات أهلها وتقاليدهم . وأما الاحتكام الى شعر الأعشى او امرئ القيس لتأكيد هذه " الحرية " فيمكن الاعتراض عليه بأكثر من حجة . فسلوك الأعشى أو امرئ القيس ظاهرة - فرد ، وأستثناء لا ينبغي تعميمه على المجتمع الجاهلي كله . بل إن المجتمع الجاهلي لم يقر هذا السلوك . فقد أمضى امرؤ القيس مثلا معظم حياته طريدا " ولمسأل من اسباب ذلك انه كان " يتعهر في شعره " . ففي الاخبار أن ابا طردة مرتين : المرة الاولى بسبب ما ورد في قصيدته " قفانك " حول فاطمة ، والمرة الثانية بسبب قصيدته " الا انعم صباحا ايها الطلل البالي " (62) .

=====

تبادل الزوجات : او نكاح البدل وهي مبادلة مؤقتة شاعت في المجتمع الجاهلي .

زواج المتعة : كان هذا النوع من الزواج معروفا في الجاهلية . وكان غالبا ما يعقده التجار في اسفارهم والغزاة في غزواتهم . والقصد منه الاستمتاع بالمرأة مدة من الزمن . (انظر عبد السلام الترماني " الزواج عند العرب " واللوحي " بلوغ العرب " وجواد علي " الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام " و " امثال الميداني " و " لسان العرب " ضمد - خدن ...) .

=====

وفي هذا الطرد دليل على أن شعرا مري القيس محاولة لتقويض قيم القبيل
الجاهلي وأخلاقه، وبخاصة شعره في المرأة والحب " فالحب كما ينظر
اليه ويمارسه فعل مخرب لا يهدم بنيـه العائلة ووحدها فحسب، وإنما
يهدم كذلك بنية القيم ووحدها . " (63) فضلا عن هذا كله فإن المرأة
في العلاقات الجنسية وأنواع الأنكحة المشار اليها، موضوع وليست ذاتا، فهي
لا تمتلك جسدها ولا تنصرف فيه بارادتها .

فإذا كانت المرأة " شبتا " أو " بضاعة " أو " متاعا " فإن الاحتفال بالجسد
المجزأ في المقدمة الغزلية قد يخفي نزوعا إلى الاتصال بجسد الأنثى
من حيث هو جنس خالص، لا من حيث هو كيان يفعل ويتفعل . وبالتالي
فإن مدح الحب في القصيد الجاهلي ليس سوى مدح للجسد، لأن الحب
الذي يتغنى به الجاهلي حب حسي - ابروسي أي " مجرد حب طبيعي
بيولوجي . المرأة فيه لا تعرف الرجل . وهي لا تأمل بان تصبح الآخر
أو تتخطاه . والواقع ليس هناك امرأة بل نساء . " (64) وهدف الشاعر
ان ينفذ إلى جسد الانثى فيستدق طعمه وأطاييه دون أن ينفذ إلى إنسانية
المرأة وكنونتها .

ولعل صورة الجسد المجزأ من حيث هو متعة مخض أو كتلة من الغرائز
تبلغ ذروتها في هذين البيتين لامري القيس :

" ومثلك حبل قد طرقت ومرضع . . . فاليهتها عن ذي تمام محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له . . . بشق وتحتي شقها لم يحول . " (65)

=61 (مجلة "فكر وفن" الألمانية - العدد 43 - 1986 ص 28-32 - انظر

محمد الغزني " الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي "

(62) أدونيس " الثابت والمتحول " ج 1 - ص 207

(63) المرجع السابق - نفس الصفحة

(64) المرجع السابق - ص 227 =

ففي هذه الصورة التي تنتمي إلى الأدب المكشوف لكثير من صور امرئ القيس
الغنية ، ينشطر جسد المرأة ، فهو جسدان يملآن زمنا واحدا ومكانا واحدا :
جسد الأم وجسد العاشقة المجتمعان في شخص واحد والموزعان على
شخصين في آن واحد . وكلاهما منصرف إلى إشباع الغريزة وتأمين المتعة
ولا شك أن صورة مكشوفة كهذه ، ولو عالجها " الفرويديون " لا ستخرجوا
منها ما يثبت الكثير من طروحاتهم وافتراضاتهم . فجسد المرأة المشطور ليس
سوى حقل من الرموز المتداخلة المتشابكة ، قد تحيل بعضها إلى شعور
بالإثم ، يعتاض عنه بأعطاء الثدي للطفل ، أو الدلّة متبادلة بين جسد
الأم وجسد الطفل ، فاحتجاب الطفل خلف أمّه المستغرقة في لحظة حبّ
يعادل غياب جسدها عنه ، فيكون صراخه أو بكاءه دعوة إلى الحبّ . وإن
تستجيب الأم لهذه الدعوة ، فإنها تشبع جسده وتشبع جسدها وجسد
عشيقها في آن واحد . ولكن هل تنحصر رمزية الجسد المجزأ في كونها
مصدر متعة ولذة حسب ؟ قد نستقيم هذه القراءة إذا ظلت محصورة في
إطار الصورة المعزولة عن بنيتها الكلية . ولكن بما أن صورة الجسد المجزأ
مشدودة إلى صورة الجسد المضخم ، وما أن الاثنين جزء من جسد آخر يضمهما
معاً مثلما يضم غيرهما من الأجزاء ، فهو جسد القصيد الجاهلي ، فإن تحولات
الجسد " لا يمكن أن تكتفه إلا في سياق التجربة الغنية الكلية للقصيد
الجاهلي .

(4) تحولات الجسد في الموروث الجاهلي :

إن الجسد الذي يرفع إليه الشاعر مدحه جسد " مولد " أو " مبتكر " ينحدر من الجسد الاجتماعي دون أن ينقسم عن كينونته انقساماً كلياً

=====

(65) المرجع السابق - ص 364 - انظر أيضاً : ابن قتيبة " الشعر والشعراء " ص 74 - يقول ابن قتيبة : " ويحب عليه (امرئ القيس) تصريحه بالزنا والدبيب إلى حرمة الناس . والشعراء تنوق ذلك في الشعر " .

فهو يحمل شيئاً من سماته وشيئاً من ملامحه . أي أن هذا الجسد المضخم والمجزأ يتوافق مع الصورة المثلى للجسد الجاهلي . فهو يؤكّد إذن الجميل من حيث هو " تعبير عن المثل الأعلى في صورة فنيّة حسّية (66) مثلما يؤكّد الجليل بكلّ ما يحيل اليه من معاني العظمة والرهبانة والانتقال من العرسي إلى المتخيّل ومن السنّائي إلى اللّائنهائي . وفي هذا الجمع بين الجميل والجليل تكمن طرافة الجسد المضخم المجزأ بلّسه مفارقه . فالجميل انسجام وتناسب وتناظر أي بنية متناغمة العناصر تثير في الشاعر مشاعر الفرح والحرية ، حتّى لكأنّه يستشعر متعة كبيرة وهو يكتشف في هذا الجسد المضخم المجزأ الذي ابتدعه مخيلته لا وسيلة تلبّي حاجة ، حرب ، وإنما شعادة لفعله المبدع . ولعلّ هذه المنعشة التي كان يستشعرها الشاعر الجاهلي والمتلقّي معا ، هي التي تفسّر إلى حدّ كبير سرّ هذا الاحتفاء المثير بالجسد في الشعر الجاهلي وفي الشعر العرسي عامّة ، بمختلف أغراضه . وأمّا الجليل فيفجر " حدود التوافق بين الواقع والمثل الأعلى " (67) فالشاعر الجاهلي ما إن يفرغ من المقدّمة الغزليّة ومن " وضع اللّمسات " الأخيرة لجسد الانثى ، حتّى ينتقل إلى مشهد آخر ، فيذهب به الجليل في القوّة والتعاطف ، دون أن يقف عند حدّ أو غاية مؤكّدا في الآن نفسه " تفوّق العالم على القوّة الإنسانية من جهة وإصرار الإنسان على تأكيد ذاته وحرّيته من جهة أخرى " (68) ولذلك ليس غريباً أن يقتصر تضخيم الجسد في القصيد الجاهلي بتضخيم الذات وأن يقتصر تمجيد الجسد بتمجيد البطولة . وقد كانت البطولة دائماً مقرونة بالجلال ، من حيث هي إرادة لتجديد الحياة قويّة وسعي إلى الظفر بالمثل الأعلى ، حيث ، واحتجاج على المتناهي يجد صداً في اللامتناهي وهذا ما يجعل هذا الحبّ الجسدي صفة لازمة للفروسيّة . فبوساطة هذا الحبّ

(66) عبارة لهيجل ، نقلًا عن نايف بلوز " علم أنجفال " ص 87 - المطبعة التعاونيّة

دمشق (جامعة دمشق) 1981

=====

يشحن الشاعر قوته ويذكره رغبته في المغامرة ، متخطياً جسد الانثى الى جسد البطولة وكان " لا شيء " يرويه أو يرضيه أو يحده " ومن ثم كانت شخصية الفارس كما يرسمها الشعر الجاهلي "جوابة ومقيمة في آن في الليل يأسره النهار ، وفي النهار يحن " (70) إلى جسد الانثى . حتى لكان الهاجس الذي يستبد به أن تكون حياته على هيئة الصحراء " مطلقة ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة وتنتهار كالرمل " (71) . بل إنها على هذه الهيئة تكون . فكيف شيء في القصيد الجاهلي يتخذ هيئة الصحراء إلا محدودة ، بدءاً بالجسد وانتهاءً بذات الشاعر . وليس هناك كلمة أبلغ في تمثل هذه الحالة من كلمة " الحماسة " التي كان العرب يطلقونها على شعرهم قبل أن يحصل عليه تصنيف الانواع أو الأغراض إلى غزل وفخر ورثاء . . . والحماسة مصطلح حياتي وفلسفي شامل وعميق (72) ، يجسد أوج الانفعال بحالة من الحياة تتجاوز الحاضر الى الغائب والمرثي إلى الالمرثي أو المتخيّل ف " حماسة النسيب " لا تنحصر في الانفعال بجسد الانثى وإنما تنفجر إلى انفعال بجسد البطولة وإلى انفعال بجسد الحب يتحول إلى احتفال بالجوهر الأنثوي ، ويرقد إلى ما يمكن تسميته " توثين الجسد " أو أسطورة الجسد " فمن خلال الحماسة يصوغ الشاعر صورة الجسد الكونية هذه الصورة التي يبدو فيها الجسد ضرباً من المجاز أو استعارة كبرى أي أنه جسد - مثال يمتنع الشاعر عناصره من أجساد واجسام عامة ، من آلهة وطواطم كانت لها قداسة في ظلم الجاهلية . من ذلك أن " العسري " مثلت عند قداما العرب امرأة حسناً في صورة الزهرة ونبتا من نبات " هبل "

===== 67-68) المرجع السابق ص 90 - 91 - 92 . 93

69-70-71) ادونيس " مقدمة للشعر العربي " ص 18 و 19

72) مطاع صفدي " القصص في الخطاب الثقافي العربي " منشورات وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - المريد السابع - 1986 .

إليه الحصب والرّزق ، تقلّبت في كافة الطّقوس الأرضية والسّماوية فمثلت فصل الشتاء ضدّ " اللّات " التي مثلت فصل الصّيف ، ثمّ نجم الصباح حينما ظهرت " اللّات في صورة الشّمس " (73) . وأنّ " مناة " امرأة مثلت عند هم الموت . (74) وأنّ واد البنات لم يكن لمجرّد دافع اقتصادي كما درج على ذلك المفسّرون ، فلربّما كان طقساً دينياً أي تضحية بالأنثى هدفها التّقرب لاله القمر " ود " الذي هو رمز الانوثة والخصوبة . وأنّ بعض مراسم الحجّ في الجاهليّة تحيل إلى " توثين الجسد " وعبادته . من ذلك أنّ " الصّفا والمرّة " كانا - كما تقول الاسطورة العربية القديمة - إسمي رجل وامرأة تضاجعا في الكعبة فسخا حجّرين . (76) وضمت العرب كلّ واحد منهما على الحجر المسمّى باسمه . وأنّ العرب عبداً ايضاً " اسافاً ونائلة " وكانا رجلاً وامرأة دخلا الكعبة حاجين فوجدوا غلّة من النّاس وخلوة من البيت ، ففجرا أساف بنائلة في البيت . فأصبح الحاجّ فوجدهما مسخين . . . (77) .

(5) خاتمة ونتيجة :

إنّ هذه الاساطير وغيرها ، وهو كثير ، تعزز القول المرجوح بأنّ الجسد الذي تحتفي به المقدّمة الغزليّة " جسد متخيّل " أو " جسد - استعارة " يرسم صورة لما ترسّب في أغوار النّفس ، ويضفي على الكلمات إيحاءً فيعدل بها عن المتواتر ويجعلها تفوق في دلالاتها ما يفيد وضعها اللّغوي المعجمي حتّى أنّ كلّ عضو من أعضائه يكاد يكون جسداً قائماً بنفسه . ولعلّ صورة هذا " الجسد - الاستعارة " هي التي جعلت البعض يحملها على وجوه من التّأويل شتّى ، قد يكون أكثرها إغراء أنّ الاحتفال بالجسد في المقدّمة الطّليّة ليس إلّا ذكرى بعيدة لعبادة المرأة في العصور العربية السّحيقة (78)

73-74) محمّد عبد المعيد خان " الاساطير والخرافات عند العرب " الفصل الثالث ص 116

75) علي زيعور " العقلية الصّوفية ونفسانية التّصوّف " ص 18 و 19 - دار الطليعة

ط 1 - 1979 .

=====

هذا العبادۃ التي ترتد إلى أسباب تاريخية تضرب بجذورها في أعماق النظام الأمومي "الذي كانت فيه السيطرة للمرأة . وإذا ثبت أن شعوبا وأممًا كثيرة عرفت هذا النظام، فما هي الشهادات والنوائق التي تثبت شيوعه في تاريخ العرب الغابر ؟ .

هل يرجع شيوع نظام الأمومة عند قدماء العرب إلى شيوع زواج المشاركة بينهم ، فلم يكن للولد بسبب هذا النوع من الزواج أب حقيقي ؟ أم إلى غياب سلطة الأب بالمفهوم الفرويدي في القبيل الجاهلي القديم ؟ أم إلى مرحلة الطوطمية التي كان فيها الرجل ينظر إلى المرأة نظرة مشوبة بالسحر فهي تنطوي على سر الإخصاب والقدرة على خلق الحياة ؟ وهل يمكن إثبات عبادة المرأة لقدماء العرب بانتشار ظاهرة البغشاء الديني أو المقدس في تاريخهم الغابر ، فيستدل بأسطورة أساف ونائلة على أن المضاجعة في المعبد الجاهلي كانت جارية ، وأن أسطورة المسخ قد وضعت بعد زوال هذه العبادات واستهجانها (79) ، أو يستدل بما ورد في كتب الأخبار القديمة من حديث عن نساء ملحقات بخدمة المعبد الجاهلي ، كن يذرن أجسادهن لكهّان المعبد وسدنته وشعراهن ؟ فتسأل على هذا الافتراض المقدمة الغزلية كأن يقول البعض : "إذا لم تكن الأسماء المتعددة في المقدمات الطللية في صورة من صور الرهبنة والحب الغامض تعود إلى آلهة وقديسات فهي تعود إلى هذه الانماط من النسوة اللواتي كان الشاعر يلقي لديهن الحظوة باعتباره أحد العاملين في الهيكل " ؟ (80) .

76-77) "كتاب الأصنام" لابن الكلبي و "عجائب المخلوقات" للغزويني

78) إبراهيم عبد الرحمان - نقلا عن مجلة "فكر وفن" العدد 43 - 1986 -

ص 28 - (أورد محمد الغزني) .

79) عبد السلام الترماني "الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام" ص 30

80) مجلة "فكر وفن" الألمانية - العدد 43 - 1986 - ص 29 .

إن هذه التأويلات التي ترسّط الاحتفاء بالجسد في المقدمة الطللية
بذكرى عبادة المرأة والأساطير العربية القديمة ، تظلّ - على طرافتها -
محفوظة بالمحاديث . وإذا كان صاحب البحث يقرّها بشيء من الاطمئنان
ويجد في تفصيلها ميلا إلى الأخذ بها ، فأنه لا يملك إجابة جاهزة
على الاسئلة التي تستدعيها هذه التأويلات ، وهي أسئلة مركبة لا يند
من فحصها ومدارستها ، فإذا أمكن إثبات كثير من الشعر الجاهلي وعده
مستندا تاريخيا ، فكيف يمكن القطع بصحة كلّ المصادر التي دونت أساطير
الجاهلية في ضوء العقلية الإسلامية ؟ ألا يستدعي استجماع أسطورة جاهلية
خالصة يمكن الاطمئنان إليها في استكشاف عقلية قدامى العرب الدينية
وسبر أغوارها البعيدة ، وبحوثا مستفيضة قوامها مقارنة الروايات المختلفة
بعضها ببعض وإلماما كبيرا بعقلية العرب وخيالها ؟ وإذا كان هذا
النوع من البحوث لا يزال ناشئا في الثقافة العربية ، فهل يعتاض عنه
بتسليط مفاهيم " الميثولوجيا " و " الانثروبولوجيا " و " علم النفس " الحديثة
على مرحلة تاريخية لا يملك عنها الباحث سوى أخبار ضئيلة مقطوعة
ومبعثرة ؟

وإذا قبل البعض أن يستنير بمستحدثات البحث في الجسد ومستجداته لمحاصرة
الأصول المعرفية التي نشأت عنها ظاهرة الاحتفاء بالجسد في الشعر العربي
القديم ، وينتزعها من سياقها التاريخي والمعرفي ، أفلا يؤهل به ذلك
إلى ضرب من التماهي في الآخر وإغراق في التعميم ؟

إنّ علم النفس مثلا يؤكد أنّ الأم هي التي ترسي علاقة الإنسان الشبقية
بجسده ، وطريقة إدراكه له ، حتّى يصبح " أم جسدي الروم " (81) فيعتقد
أنه لن يحب جسده إلّا إذا أولاه نفس العناية التي أولته الأم نفسي
الطفولة . أولست هذه الظاهرة إنسانية عامّة ناجمة عن رواسب
طفولية يحتفظ بها العقل الباطن ، وقد تقتنر فيها صورة جسد الأم بالقوة
والقدرة مثلا يمكن أن تقتنر بالشهوانية والحاجة إلى الحماية ؟

=====

فإذا أمكنا استناداً إلى هذه " الحقائق " الجاهزة ، تأويل الاحتفاء بالجسد في القصيد الجاهلي ، على أنه احتفاءً بالجواهر الأنثوية الفعل . وقد يصعب تأويله على غير هذا الوجه ، فإن النتيجة التي يخلص إليها أدونيس ، وهي أن " السيطرة على الجسد سيطرة على الطبيعة " (82) أو هي تضرر ذلك ، مسألة تستدعي كثيراً من التوقف والتثبت ، بل وكثيراً من الحذر والاحتراز . فالسيطرة على الطبيعة تضر صراعاً مع الطبيعة ومحاولة لترويضها . وهذا منحى غريب على الشاعر العربي القديم ، لأنه يتصل وثيق الاتصال بمفهوم العلم في العصور الحديثة . هذا المفهوم الذي أعاد تقويم علاقة الإنسان بالطبيعة وجعل من الطبيعة " شيئاً " يخضع للترويض والسيطرة . وهو مفهوم أفرزته عملية تاريخية بطيئة ومعقدة ، بدأت مع الحركة العلمانية في الغرب وانهيار المبادئ التي تقوم عليها المؤسسات الدينية . ومن ثم فإن " التلاقح مع الطبيعة يعني مواجهة الطبيعة والتغلب عليها بوسائل التكنولوجيا " (83) وهي علاقة بدأت تنقوض في كثير من المجتمعات الغربية . فهناك عودة إلى الطبيعة تذكها ثقافة " ما بعد الحداثة " التي تنادي بإعادة اكتشاف البسرة الجسمية وإعادة الاعتبار إلى القيم الجسدية وتحقيق المصالحة مع الطبيعة . وأما اقتران الطبيعة بجسد الأنثى في الشعر العربي الجاهلي والاسلامي فلم ينطو قط على معاني الترويض والسيطرة . ولا يوجد في هذا الشعر ما يوحي بهذه المعاني الجديدة ، فقد وشج العربي الصلة بينه وبين أشياء الطبيعة ومفرداتها ورأى فيها حياة كحياته فقدسها وخضع لسلطانها ، وكيانها فحفل شعره بتشبيهات مستمدة من عناصر الطبيعة الحية والصامتة . وهي تشبيهات مفردة ومركبة وثيقة الصلة بتحقيق التوافق بين الجسد والطبيعة . وهذه ظاهرة لم ينفرد بها الشعر العربي إذ هي شائعة في فنون الشرق القديم ودياناته وأساطيره

التي احتفت بالجواهر الأنثوي فربطته بتعاقب الفصول وبدورة الافلاك وبالخصيب
والنماء . وهي عناصر يمكن العثور على بعضها في المسيحية ، فقد أخذت
العذراء المقدسة رمز الوعاء الذي يناظر الارض البكر التي لم تحرث بوصفها وعاء للبذور (84) .

===== (83) مجلة " فكر وفن " الالمانية - العدد 27 - 1976 - ص 7 (مقال لهنزيتير ،

درايتسل " بعنوان " الوحدة كمشكلة سوسيولوجية " .)

(84) انظر عاطف جودة نصر . " الرمز الشعري عند الصوفية " دار الاندلس

ط 3 - 1983

(7) بافى الوسم فى صورة الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس
لقد سلك القراء السابقة من الجسد في تجربته الفردية ، على الهيئة
التي يوحى بها الشعر الجاهلى إلى الجسد في تجربته الجماعية ، على
الهيئة التي توحى بها أخبار العرب وأساطيرهم وطقوسهم ومعتقداتهم
وقد آن أن يستجمع هذا الجسد المجرأ المشيأ والفكك المنفصم في وحدة عضوية
لتعود القراءة فتسلك من الجماعى من حيث هو صوتنا الأول " والجسد الأول
للعتا التي نقول بها ما نحن " و " ذاكرتنا الأولى " و " ينبوع الأول
لحالتنا " (85) إلى الفردي لتستخلص الحبوط الدقاق بين صورة الجسد الجاهلى
وصورة الجسد في شعر أدونيس .

قد يستغرب البعض هذه الصلة وقد يجد فيها تحنياً وتعتناً ، فأدونيس بشكل
علامة فارقة في الشعر العربى المعاصر ، وما انفكت دراسات كثيرة تبشّر
شعره كأرقى تجليات الحداثة الشعرية ، (86) حتى ترسخ في الأذهان
أن هذا الشعر معلم متفرد أوبرح يرتفع وحيداً عالياً في عالم الشعر ، (87)
وكأن لا أصول تنهض له ، من موروث العرب الثقافى ، ولا وشائج تنقل ليدهم
الشعرية .

من عجيب المفارقات أن أدونيس هو أول من ينفي هذه الصورة وهذه الدعاوى الموهومة
" أعتبر مثلاً ، طرفة بن العبد وعروة بن الورد وامرؤ القيس وذا الرمة وأبا تمام
وأبا نواس والمعتبى والشريف الرضى والنفري وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق
تعبيرهم ، في كثير من قصائد هم ، في عالمنا الشعري الحاضر الذى نسميه
حديثاً . وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا
في مدينة واحدة . (88) ، ذلك أن نتساءل

(85) ادونيس " الشعرية العربية " ص . 29 .

(86) انظر تمثيلاً لا حصراً : " جدلية الخفاء والتجلي " - كمال أبو ديب
ص - 20 و 267 .

(87) عن أدونيس في وصف المعري (بنصرف) : مقدمة للشعر العربى ص . 64 .

(88) أدونيس " مقدمة للشعر العربى " - ص - 140 .

هو "الشعراء" يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع" (89) وأن جزءاً كبيراً من اللاشعور الجماعي العربي يختبئ في الشعر الجاهلي . (90) فالشاعر العربي المعاصر ليس مرتبطاً بالتراث المكتوب وإنما بما وراء المكتوب "بالأعماق والنسوغ الأولى" (91) التي احتضنت ذلك المكتوب وحولته من مادة غفل إلى وجود حي نابض متوتر، وروح الأمة وينابيع حياتها "حيث البذور والأصول، الأسرار والرموز . . . حيث البكارة الدائمة، حيث الحياة ولا نهائية الحياة" (92) . والشاعر الذي "يتكلم بصوت الكتب . . . لا ينقل غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها . لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصلية في أعماق شعبه، ينقل ملايين الأصوات، ويرفع هيركل فرد منا إلى مستوى مصير الإنسانية . " (93) .

يتجلى هذا اللاشعور الجماعي في صورة الجسد، عند أدونيس، بوجهيهما المرئي والمختل، في صور ومستويات من التناسق معقدة خفية غامضة "تومي إلى ما تمثله الظنون" فلا تعقل إلا "بغريزة العقل ونظر القلب" ولا تدرك إلا "بضرب من التأويل" . : (94) (أ) صورة الجسد المجزأ :

تتواتر صورة الجسد المجزأ في كثير من قصائد أدونيس، في مجاميعه الأولى، وفي مجاميعه الأخيرة (95) على حد سواء، لكن دون أن تتماثل في كل النصوص . ففي المجاميع الأولى يبدو الشعاع منصرفاً إلى القسم الأعلى من جسد الأنثى (الشعر، العينان، النهدان . . .) وإلى أشيائها الحميمة . وفي المجاميع الأخيرة يبدو منصرفاً أكثر إلى القسم الأسفل من جسد الأنثى :

(89) أدونيس "مقدمة للشعر العربي" - ص 140 و 141

(90) أدونيس "الشعرية العربية" . ص .

(91) مقدمة للشعر العربي - ص 105

(92) و (93) نفسه - نفس الصفحة .

(94) أسرار البلاغة - ص 80 - 81 - 84 (أورد أدونيس الشعرية العربية - ص 49) =

- " قالوا : مشيت ، فالحقل ، من ولسه
 متلّسك ، والقمع يكتنـز
 تومى فيلتفت الصباح لها
 من لهفة ، ويتغنى العنـز
 ما الوشم ما الحـرز
 لفتاتها تخـز
 وجفونها وتر وأغنية
 صيفية ، وقمصها كـرز " (96)
 - " حينما أغرق فى عينيك عينى
 ألمح الفجر العميق
 وأرى الأمس العتيق " (87)
 - " أحبك والضوء فى ناظريك انزوى وانغمـر
 وشعرك شلال تلج على كتفك انهمـر
 وحولي فى بيتنا سريـرك والمقعـد
 ومعطفك الأسـود
 ونارك والمقعـد " (98)
 - " أسأل ما إذا أكتـب
 لزوجتي الغريبة العاشقة الصغيرة
 أجفانها سلالـم وجـدر
 غريبة لأنها تحب غير نفسها
 لأنها الأعـمى تقـود خطـوه
 تفرش عينيـه
 لـه

= (95) يمكن القول إن " أغاني مهيار الدمشقي " (1960-1961)

تمثل البداية المتميزة لأدونيـس .

(96) أغنيات للحب - قصائد أولى - الأعمال الكاملة - 45 - م . 1

(97) نفسه - ص . 47

(98) نفسه - ص - 49 .

- أعرف أن حلمها يطـول
 أعرف أن شعرها يطـول ...
 لها ، هنا النوافذ ، الوسادة الكتاب والمجامر العتيقة ... (99)
 - " هذا الجسد
 سحر أغوى الأرض
 ألا ترضى
 ولهيب تشة لا يبتـرد ...
 فخذاك لذائذ حمائيه
 لم تكشف ، لم تعرف بعد ...
 فخذاك وبينهما تنمو أغراس الجنس البحرى
 في كل تويج سنفونيه ...
 عرى فخذيك ، أزيحي التين
 يسقسق نبج ، يفتح أفق
 وتصر أقمارا حتى الحـرق ...
 حقواك مرافىء والنهدان تخوم سمر فوق البصر
 منحوتان بلفح الشرر
 وعلى السريرة كل حدود الشهوة ... (100)
 - " لنا ، لنا شفاهاها المليئة
 بالعالم الغبي ... " (101)
 - " كان هناك سرير ينتظرني يجلس عند رأسه طيف ينهض كالندي
 ويلبس عجيزة وصدرا وما تبقى ، واستيقظ جسدي وهوى
 أسير المسام وخواتم العين والسريرة ... " (102)

-
- (99) قصيدة الى الغريق - ديوان أوراق في الريح - ص 201
 (100) مزامير الاله الضائع - نفسه - ص 213 و 214 .
 (101) البغي - أغاني مهيأر الدمشقي - ص 362
 (102) تحولات العاشق - كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل - ص 509 .

- "أحترق سفينة جسدي إليك ...
 أسمع أطرافك الهاذية
 أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك
 يغلبني الحال
 أدخل صحرا* الجزع هاتفا باسمك
 نازلا الى الأطباق السفلى
 في حضرة العالم الأضيّق
 أشاهد النار والدّمح في صحن واحد ... " (103)
 - " ... تنصبين سريـرك
 أو تفرشين الأرض
 نزرع أشجار الجسد
 نتغطى بأصواتنا ...
 بعد هذا نتفياً سراق الحوض
 حيث يستدير كوكب الجنس
 يكتمل التحول
 يصير ثدياك الليل والنهار . " (104)
 - " وصلت . جسدك مدينة .
 طلع منها الخدم صفوفا صفوفا تحت مغاور العنق وقوس الأهداب ...
 بين الزغب أنصب خيامي ... تتخمّر العضلة .
 وتأخذ البشرة لون البنفسج وطعم البحر ... " (105)

(103) نفسه - ص . 514 م . 1

(104) نفسه - ص . 517 م . 1

(105) نفسه - ص . 522 م . 1

- " وطن كالحتم
يسكن حول الفخذ " (106)
– " جانبياً ، رأيت وجهك مرسوماً على جذع نخلة ...
وتناشرت حول عينيك ، أستطلع وجهي ... " (107)
– " عائشة تجتاح – لون الشهوة اجتياح
راقصها الأمير وهو لا يسقبعه الشحاذ
أوراقها الشحاذ وهو لا يسقبعه الأمير
سامرها غنى لها حتى غفا الكلام
لف عليها زنده وغطى
سرتها ، ونمام . " (108)
– " لي شهوتي
أن أشعل النهدين في أيتامي الغريمه . " (109)
– " نهداك ، فى نهديك طفلتان ... " (110)
– " نسمع – أفخاذ من البلل
آتية في السيل ،
كل فخذ مبطن
كأنه بلقيس ، أو كأنه تيمم . " (111)

-
- (106) – جنازة امرأة – المسرح والعرايا . ص 14 . م 2
(107) – اغنية للرجل – نفسه – ص 29 . م 2
(108) – بيروت – نفسه ص 73 . م 2
(109) – الرأس والنهر – (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) – نفسه – ص 100
(110) – نفسه – ص 103 . م 2
(111) – نفسه – ص 105 . م 2

- " لون صدري جزيرة
لون ثديي مرجل
لك عيناى مرفأ
لك فحذاي جدول " (112)
— " وتقدمت مكان خصرك سلطانا ،
وكانت يداك فاتحة الجيش ،
وعيناك مخبأ وصديقا " (113)
— " هذى بلاد رفعت فخذها راية " (114)
— " اصطفيت النهدين بين تقاليدي
هل جلدك السقوط هل الفخذان جرح ملأته التأم العالم ٠٠٠ " (115)
— " أسمع للحوض صهيل الأفراس
ألمح للسرة امتداد السهوب
عضلة تستدير
عضلة تعاجزنني
ألمس القحف والقلب
نبض العظم ووحوة الشرايين " (116)

-
- (112) — نفسه — ص ١١١ — م ٢٠
(113) — مرآة لخالدة — نفسه — ص ١٨١ — م ٢٠
(114) — هذا هو اسمي — ص ٢٧١ — م ٢٠
(115) — نفسه — ص ٢٨١ — م ٢٠
(116) — جسد — " مفرد بصيغة الجمع " — ص ٦١٤ — م ٢٠

ان هذه الأمثلة المتخيَّرة من مجاميع أدونيس المختلفة تبيِّن بجلال
أن صورة الجسد المجزأ تكاد أن تكون ملحقاً ملازماً لعصبية
الجسد في هذا السَّعر، بحيث تستدعي البحث في أصولها ومصادرها:
هل هي ناجمة عن أسباب نفسيَّة (ذاتيَّة) أم عن أسباب اجتماعيَّة
(موضوعيَّة) أم عن تقاليد ثقافيَّة (شعريَّة) .

قد يجد " الفرويديون " في هذه الصورة المتواترة صورة الجسد
المجزأ ما يعرِّز بعض طروحاتهم ويثبت بعض فروضهم . فصورة
الجسد المجزأ قد تضرع انصرافاً عن المرأة من حيث هي ذات فاعلة
إلى الأنثى من حيث هي موضوع ، فالأجزاء من جسدها أو عضو
من أعضائها أو شيء من أشياءها ، تستثير في الخيال مفاتن الأنثى
ومحاسنها . وقد ينظر القارىء إلى الصورة من هذه الزاوية فيعتبر
الشاعر منصرفاً إلى " الفيتشية " (117) بنسبة أو بأخرى ليجتث
عن مصادرها فحى أغوار الطفولة الأولى " فالطفل يشرع بادئ ذي
بدء بتوظيف موضوعانيِّ خيال أمه ، يكون منطلقه الأول شدي الأم " (118)
أي أن الأم بالنسبة إليه أجزاءً معشرة وأعضاء مشتتة ، فهي صدر
أو شدي أو يد أو حضن وليست كيانا مرصوماً أو جسداً موحَّداً
والطفل ، على رأى ، " فرويد " " يعيش " جسده من حيث هو غرائز
جنسية مجزأة ، تنزع إلى إشباع نفسها بمعزل عن غيرها .
وهو على رأى " لاكيان " ، يعيش جسده مقطعاً أو متشظيماً

(117) الفيتشة " Félicisme " هي حسب " فرويد " انحراف يستهدف
نفي الخشاء (castration) عن المرأة ، فيعزوا إليها ، من خلال
شيء (أدوات زينة أو لباس) عضو الذكورة . والانحراف إلى الفيتشية
يدرك أن المرأة محرومة من هذا العضو ، لكنه في لا شعوره يرفض

الاعتراف بهذا " النقص " (انظر) - André Virel

- Dictionnaire de Psychologie - collection Marabout - 1977

- Freud " le Félicisme " du Livre sexuelle - Paris - 82 . P. 433

(118) (ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة ط - 1 بيروت 1983 - ص 31)
Freud " le moi et le ça " - P. bibliothèque - Payot - Paris - 81.

وهو على رأي " والسون " لا يملك وعيا بجسده الشّخصي ، وإنما
يسعر به كمجموعة أعضاء أو أجزاء يحتصنها واقع شبيه بواقع الأشياء
التي يحركها هو ، أو واقع الأشخاص الذين يهددونه " وتعبير
آخر فهو لا يحيا من حيث هو فرد وإنما من حيث هو أفراد
عديون . " (119)

فهل يستخلص ، على ضوء هذه التّصوّرات ، أن في الجسد المجزأ
الذي يحتويه نصّ أدونيس ، أثرا من " الفيتشية " بمعناها الواسع
أو بمعناها الحصري الدّقيق ؟

لإن الفيتشية حالة مرضيّة تنسأ ، حسب علماء النفس ، عن صدمة الطفل
عندما يكتشف فقدان أمّه لعصو الذّكورة ، وعن شعور بالكبت في
المجتمعات التي تحيط الجنس بالمحظورات والتّحريمات ، وتعقّل
الشّهوة الجنسيّة بما تفرضه عليها من قيود وحدود . فالى
أى حد يصحّ الأخذ بهذه " المقولات " النفسيّة الجاهزة ؟
إنّ بإمكان الباحث عن " الفيتشية " في أى أثر فنّي موضوعه
الجسد أو الأشياء ، أن يعثر عليها ما دام يبحث عنها ، فيشرح
النّصّ كمن يشرح فراشه بسكّين ، ويحمله على وجوه من
التّأويل يرثيها ، خاصة أن النّصّ الشعريّ يميّز بلا نهائيّة
اللّغة وتعدّدية المعاني . وللقارىء أن يتصوّر كيف يسهّل
على هذا الصّنف من الباحثين بعد أن يسلم بمبدأ " الفيتشية
أو بغيره من مبادئ علم النفس ، أن يجد دليلا من النّصّ
لكل قول من أقواله ونظريّة من نظريّاته أيّا كانت . (120)
إنّ نظريّة " الفيتشية " " على ما بها من حقّ عميق " وبرغم
" صلاحيتها " لتفسير سلوك الأفراد ، لا يمكن أن تعضد القراءة في
تمييز الفروق الدّقيقة بين كلّ النّصوص الشعريّة التي يبرز
فيها الجسد مجزأ مفككا ومشيّا منفصلا .

(119) أوردته " ميشيل برنار " في " الجسد " ص 49 و 127 .
(120) انظر كتاب " فرويد " " الحياة الجنسيّة " (الفصل المتعلق بالفيتشية)
والطريقة التي وظّف بها خريستونجم نظرية الفيتشية في رسالته " التّرجيميّة
في أدب نزار قباني " دار الرائد العربي - بيروت . ط 1 - 1983 .

وإذا كانت كذلك فإنّ حماية النصّ من مطلق القراءة تستلزم صرف النظر عن استخدامها هي أو غيرها من النظريات النفسيّة الجاهزة، إلا إذا عزّزت معنى منبثقاً من النصّ أو فتحت ثغرة في ظلامه ،
 إنّ الجسد المجزّأ يحيل على واقع مجزّأ ، والواقع المجزّأ يحيل على جسد مجزّأ ، بحيث يمكن القول إنّ الرّمزية التي ينطوي عليها كل منهما ليست بنية قائمة بذاتها ، وإنّما هي علاقة اجتماعيّة - ثقافيّة متبادلة تضع حدّاً للتقابل بين الواقعي والرمزي ، بين الرئيّ والتخيّل فالبحث إذن في أصول هذا الجسد المجزّأ ومصادره ، هو بحث في أصول المجتمع العربي ومصادره الرّمزيّة . وليست هذه الأصول والمصادر الا البنى الثقافيّة في مراوحها بين مواطن الشدّ والجذب بين الثابت والتغيّر . ما هو الثابت وما هو التغيّر في صورة الجسد المجزّأ في شعر أدونيس ؟.

الثابت هو الأشعر الجماعي العربي الذي يختبئ جزء كبير منه في الشعر الجاهلي أو هو " ما يتبقى من الثقافة بعد أن يطوى النسيان كلّ شيء " . (121) والتغيّر أو التحول هو ما ينسى من هذه الثقافة ، لكنّه " لا يعدم بل يبقى حياً في الأشعر " . (122) .

الثابت في صورة الجسد المجزّأ هو التجزّي أو " التشيي " ، والتغيّر هو الأصول والمصادر الرّمزيّة التي انبثقت منها الصورة .
 الثابت " لا زمني " . وإذا كان له زمن ، فهو شبيه بزمن الحلم إذ تتداخل فيه المسافات وتتحطم الحدود ، فلا سيّية تحكمه ولا مقدّمات تسنده بحيث يرتبط فيه اللاحق بالسابق .
 والتغيّر زمني أي تاريخي . لأنّه توتّر بين الجاهز والممكن ، بين الموروث والطارئ . وإذا كان الثابت والتغيّر " يتعايشان " أو يتداخلان ، فإنّ

(121) عبارة سهيرة (" أدوارد هيررو " في تعريف الثقافة .)
 (122) محمد عابد الجابري " تكوين العقل العربي " - الفصل الأول - (عرض صاحب البحث لهذا الرأي من خلال كتاب الجابري في مقال بعنوان " العقل العربي وتداخل الأزمنة الثقافيّة " (مجلة فكر وفن " الألمانية - العدد 44 - 1986 - ص 71 و 72 و 73) .

هذا " التعايش " وهذا التداخل يسوقان ، علي وجه الضرورة إلى القول بأن الثابت يأخذ من المتغير ، والمتغير يأخذ من الثابت - وإذا وضع القارئ في الاعتبار أن أدونيس شاعر لا تملكه الحالة الشعرية إلا خارج امتلاك الذات أو سيطرة العقل حيث " السيد الحقيقي للعالم هو الجنون لا العقل " ، " حيث الجنوح كنيسة الجسد والجسد كاهن الجنون " ، (123) أمكن أن يقف علي سر هذه العلاقة اللطيفة بين صورة الجسد المجزأ في الشعر الجاهلي وصورة الجسد المجزأ في شعر أدونيس ، فالتناغم في هذه العلاقة صدره اللاشعور .

إن الجسد المجزأ في شعر أدونيس يضم في الحقيقة وحدة جسدية أي أن العناصر المفككة تنطوي علي معرفة سابقة ببنية مرموقة فالشاعر ليس طفلاً في شوب راشد ، وإنما هو كائن يملك وعياً بوحدة الجسد وقدرة خيالية علي استعادة مدركات الحس وتمثيل صور المحسوسات . فإذا كان الشاعر يستعيد الجسد ، في النص مفككا ، فإن ذلك لا ينم علي حقيقة الجسد العضوي المرئي ، بقدر ما ينم علي واقع الجسد الموهوم أو المتخيل المتفكك من شبكة النص المتداخل .

وإذا كان الجسد المجزأ في أصله وحدة جسدية مضمرة ، وإذا كان التجزيء تشبيهاً أي نزوعاً إلي التملك والاستئثار ، فإن هذا الجسد لا يمكن إلا أن يكون صادراً عن رمزية اجتماعية - ثقافية تجعل من المرأة " معجم (124) أشياء مؤلّهة ومؤلهة في آن .

(123) أدونيس - مجلة " الأسبوع الورسي " عدد 15 - 1969 -

و مفرد بصيغة الجمع " - الأعمال الكاملة - ص 592 .

(124) ROLAND BARTHES : s/z P. 118

في بعض القصائد يتجلى جسد الحب كيانا واحدا مرصوا : " الجسد سحر أغوى الأرض... " ثم تأخذ الصورة بالتحلل والتفكك والتخلع : " فذاك لذاذ حمائيه... حقواك مرافى... الشهدان تخوم... " وفي بعض القصائد يحوى الجزء الكلى فيختزل الجسد في العضو الجنسي بحيثى لكأن العضو " عين " الجسد أو " ذاكرته " : كأن هناك سرير ينتظرني يجلس عند رأسه طيف ينهض كالثدي... أختبى* في تقاطيعي ، تحتبين بين نهديك " (126) . وقد يتوالد العضو الواحد أو هكذا يطلب الشاعر إلى المرأة ، فيمحي الجسد المرئي ليحل محله " جسد " آخر غريب : " انبسطي علي جسدي وانغربي ، خلية فني خلية عرقا في عرقا ، ولتخرج منك آلاف الشفاه آلاف الأسنان ، ولتكن غير معروفة لتكون علي قدر حبنا... " (127) .

وفي بعض القصائد فإن كل ما يشبه العضو الجنسي شكلا أو بنية أو وظيفة ، لا يوحى به أو يرمز اليه حسب ، وإنما يتمثله وتماهي فيه : " وجه يجتمع بحيرة ، يفترق بجعا . صدر يرتعش بقبرة ، يهدأ لوتسا . حوض يتفتح وردة ، ينخلق لولوة " (128) ، " آخذك أرضا لا أعرفها ، تلالا وأودية... امتدادات غامضة ، وآخذك واقفا ، مقاعدا ، واقدا (129)

-
- (125) أدونيس - تحولات العاشق - ص . 509 .
- (126) أدونيس - قصيدة " جسد " مفرد بصيغة الجمع - ص . 585
- (127) أدونيس - نفسه - ص . 587 . لعل في هذه الصورة شيئا من صورة الانسان الخرافي ذي الألف عيمن في (رجويدا) " Rigveda "
- (128) أدونيس - نفسه - ص . 580 و 581 .
- (129) أدونيس - نفسه - ص . 586 . ألا تحيل هذه الصورة على صورة الأعشي : " فطورا تكون مهادا لنا .. وطورا نكون فيعلي بها . "

(ب) صورة الجسد الاستعارة والمرأة الرمز :

إِنَّ أُبْرَزَ تَقْلِيدٍ سَعَرَى سَارَ عَلَيْهِ قَدَمَاءُ الشُّعْرَاءِ فِي
الافتتاحية الغزلية هو التشبيب بالمرأة ووصف جسدها عضوا عضوا . لكن
أية امرأة ؟ أي جسد ؟

المرأة هي كل النساء والجسد هو كل الأجساد ، فاسم الأنثى يجري
في الافتتاحية الغزلية دون وقوع على صاحبتها . ⁽⁴³⁰⁾ فإذا كان الاسم رمزا
عاما لا يحيل إلى امرأة بعينها فمن الطبيعي أن يكون الجسد الذي
يزجى إليه الشاعر مديحه استعارة عامة لا تبرح بنيتها
ولا تحيل إلى كيان يوجد خارجها . لكن الشاعر القديم
كان يدرك اعتبارية الاسم الشخصي الذي يُمنح للفرد رجلا أو امرأة
وما ينطوي عليه من علاقة تواطئية بين الفرد والجماعة (131) ،
فلم يكن يجد غضاة في أن تتعدد أسماء النساء في القصيدة
الواحدة ، فيطلق على المرأة اسم هند أو أسماء فاطمة . . . فهي
أسماء تقليدية تواضع عليها الشعراء وجرت في أشعارهم مجرى الرموز
وفاء لتقليد سعري قد يكون سنة أبوداود الأيادي (133) أو امرؤ
القيس ، أسماء محدودة لا بد أن " تحلوفي الأفواه " بعبارة ابن رشيقي

(130) يستثنى الغزل العذري . فاسم بئينة كما يقول ابن رشيقي هرقوف
علي جميل ، وهو يحيل إلى شخصية لها وجود تاريخي : إلا أن اسم بئينة
أصبح مشاعا في الغزل وفي شعر الحب الصوفي ، مثل ليلي وهند
وسلمي . . . ومن ثم فهو أيضا رمز للأنثى الكونية أو للحبيبة الأسطورية
يقول الامام القشيري (نحو القلوب ص (36) و (47) :

قالوا بئينة لا تقي بعداتها . . روجي فداها عداتها وعذالها
إن كان نجر عداتها متأحرا . . فلقد تشرقنا بنقد مقالها .
ويقول أيضا :

أسميك ليلي في نسبي تارة . . وآونة سعدى وآونة ليلي
حذار من الواشين أن يفتنوا بها . . والا فمن لبني فديتك من ليلي =
=====

لأن العرض من ذكرها ليس الغزل وإنما تجسيد حالة من الحماسة تأخذ على الشاعر نفسه • فمن وجوه الطرافة في الافتتاحية الغزلية

(131) ارتبطت الأسماء عند قدماء العرب بطابع حياتهم ومعاسيهم ومعتقداتهم وأساطيرهم • يقول الجاحظ : " والعرب إنما كانت تسمي بكلب وحمار وجعل وحجر وحظلة على التفاؤل بذلك • وكان الرجل إذا ولد له ذكر خرج يتعرض لزجر الطير والفأل ، فان سمع انسانا يقول حجرا سمى ابنه به ، وتفاؤل فيه الشدة والصلابة والصبر وكذلك إن سمع انسانا يقول ذئبا أو رأى الذئب تأول فيه العنينة والخب والمكر والكسب • " (انظر الحيوان 1 / 324) • وكانت العرب تسمي البنات بأسماء الزهر كوردة وزهرة وريحانة أو بأسماء فيها نيمن بالسعد كسعاد وسعدى ••• أو بأسماء فيها معنى الحسن أو ذات جرس مستحب كلبلى وميية ••• (انظر " الزواج عند العرب " - ص 229) •

(132) يقول الحارث بن حلزة في معلقته :

" أذنتنا بينها أسماء •• رب ثاويملّ منه الثواء •••
ومعينيك أوقدت هند النار أصيلا تلوي بها العليا ••• "

(133) و (134) العمدة - ج 1 • يقول ابن رشيّق عن أبي داود الأيادي " كان امرؤ القيس يتوكأ عليه "

(135) الحماسة مصطلح حياتي عند العرب ، بالغ الدلالة ، قد يسوق إلى القول بوجود صلة ما بين الافتتاحية الغزلية والمعتقدات والطقوس الدينية في الجاهلية • فالحماسة لغة من حمس أى اشتدّ في الدين والقتال والحماسة هي الكعبة - والحمسة الحرمة • والحمس لقب قريش وكنانة وجديلة في الجاهلية لتحمسهم في دينهم ••• وجاء في كتب السيرة أنه " لا ينبغي لأهل الحل أن يأكلوا من طعام جاؤوا به معهم من الحل إلى الحرام إذا جاؤوا حجاجا أو عمّارا ولا يطوفوا في البيت إلا في ثياب الحمس ، فان لم يجدوا طافوا عراة ••• وأما النساء فتضع إحداهن ثيابها كلها إلا درعا مفرجا (مشقوقا من قدام أو من خلف) ثم تطوف فيه ••• "

أن الشاعر يتخذ المرأة قناعاً يستتر وراءه أو صورة يجاذبها جانباً الحقيقة والمجاز ، فيكتفى عن نفسه بها . (136) ومن ثم فإن هذه المرأة الرمز وهذا الجسد الاستعارة ليسا إلا " لعبة شعريّة " لها قواعد لها المحددة التي لا ينبغي للشاعر أن يحيد عنها . فإذا حاد عنها أو استبدل قواعد لها بقواعد أخرى ، كان المستمع أو الناقد منه ، بآراء حكمين : أما أن يعتبره خارجاً على النموذج الشعري عابثاً بأصوله . وأما أن يعتبره محدثاً مجدداً لأصول الشعر . (137)

من أهم هذه القواعد أن الرجل هو الذي ينسب بالمرأة ، ولا ينبغي للمرأة أن تنسب بالرجل ف " العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة وهنا دليل كرم التحيزة عند العرب وغيرها على الحرم . " (138) ، وإن كان المرء لا يعدم في الوفرة من شعر الغزل عند العرب ، قصائد وأبياتاً متفرقة ، تنسب فيها المرأة بالرجل أو تغزل به ، لكنها من النادرة بحيث لا يعتد بها ولا يحتج في نفي القاعدة السائدة . فالمرأة موضوع وليست ذاتاً . وعلى هذه القاعدة تتحدد صورة المرأة الخيالية في القصيدة

(136) يقول عمرو بن قميئة وهو صاحب امرئ القيس في رحلته الى قيصر

" فقد سألتني بنت عمرو عن . . الأرضين تنكر أعلامها

لما رأت سائيداً ما استعبرت . . لله در اليوم من لامها

تذكرت أرضاً بها أهلها . . أخوالها فيها وأعمامها "

وينقل صاحب شعراء النصرانية عن أبي النّدا قوله : " سبب بكائها أنها لمّا فارقت بلاد قومها ، ووقعت إلى بلاد الروم ندمت على ذلك . وإنما أراد عمرو بن قميئة بهذه الأبيات نفسه ، فكتفى عن نفسه بها . " . فحديث الشاعر عن ابنته حديث رمزي . (انظر - نجيب محمد البهيتي - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن 3 الهجري - ص 101) .

(137) يمكن الإشارة - مثلاً - إلى شعر عمر بن أبي ربيعة في المرأة

وإلى شعر أبي نواس . . .

(138) " العمدة " - ج ٣ - ص 118

وتقاس مهارة الشاعر الفنيّة وفاءه للنموذج الشعري .
 إنّ الامتاحتية العزليّة (النسيب) التي سمت شعر الحبّ عند العرب
 في مختلف مراحلها ، ليس إلا " ميدان تضليل مقنّن " ، بحيث تدخل
 كلّ عناصرها في باب المتخيّل ، وتؤكد غلبة سلطان العرف الشعري
 على سلطان الواقع . فإذا كان غياب المرأة من حيث هي كائن اجتماعي
 يقابله حضور جسدها الشهواني المتخيّل ، فإنّ حضور الرجل من حيث
 هو ذات فاعلة يقابله غياب جسده من حيث هو موضوع لرغبة المرأة .
 هذه الرغبة لا تظهر لا في الافتاحتية الغزليّة ولا في قصيدة الحبّ ،
 لأنّ العرف الشعري يجعل من المرأة وحدها موضوع رغبة . لعزل
 هذه القاعدة هيّ التي تفسّر صورة الجسد المذكّر الذي ينحلّ حتّى
 لا يكاد يرى . وهي الصّورة التي تعاقب عليها الشعراء واحتالوا لها
 بطرق فنيّة شتى عسى أن يجدّدوا فيها أو يضيفوا إليها . (140)

(139) " الكتابة والتناسخ " - ص 69

(140) يقول بشار بن برد :

ان في بردى جسما نحلا .. لو توكأت عليه لا نهدم .

ويقول المتنبي :

" أبلّي الهوى أسقّا يوم النوى بدني .. وفرّق الهجري بين الجفن والوسن

روح تردّد في مثل الخلال اذا .. أطارت الريح عنه الثوب لم يبين

كفى بجسمي نحولا أنّني رجـل .. لولا مخاطبتى إياك لم ترنـي .

ويقول الصنوبري :

" ذبت حتّى ما يستدلّ عليّ أنّي حيّ ألاّ ببعض كلامي . "

ويقول الامام القسيري :

" ولمّا أدّعت الحبّ قالت كذبتنّي .. فمالى أرى الأعضاء منك كواسيا

فما الحبّ حتّى يلصق القلب بالحشا .. وتذبل حتّى لا تجيب المناديا

وتنحلّ حقّي لا يبقّي لك الهوى .. سوى مقلّة تبكي بها وتناجيا . "

قد لا يجد البعض في صورة الجسد الذي ينحل حتى يرقى إلى مرتبة
اللامرئيات ، سوى حيلة فنية ، التجأ إليها الشعراء تعبيرا عن صدق
العاطفة وتمكن الهيام والوجد . إلا أن هذا التفسير ، يصدر عن رؤية
تغفل خصوصية " العزلية " عند العرب . فقد سعى العرب إلى تقدير
العزلية وغيرها من أغراض الشعر ، من حيث هي إخراج فني لجملة
من القيم والمثل العليا ، يستحب فيه مراعاة السابق والنسج على منواله
حتى يبقى للشعر جانب القوة والفحولة فيه . فبهذا القياس الصارم كان
يؤخذ الشعر فيحجب إذا خرج عليه ، وليس بمقياس الصدق والكذب . ذلك
أن مصدر الشعر عند العرب هو الجماعة وليس الفرد ، حتى أن أكثر النقاد
العرب نباهة مثل عبد القاهر وحازم لم يخرجوا عن هذه الرواسم خروجا كبيرا
فقد قارب عبد القاهر الكلام على الإيهام ، في حديثه عن التخيل من
حيث هو ادعاء دعوى لا سبيل إلى تحصيلها وقول قول يخدع فيه
الشاعر نفسه ويربها ما لا ترى ، إلا أن الخيال ظل عنده حيا لا
مجازيا يمتح عناصره من قوة العقل التخيلية لأن الاستعارة فني
نظريته لا تستقيم إلا إذا كان لها شبح في العقل وليس خيالا
خلاقا يخذ وفروعا من شجرة الواقع وأغصانا جديدة أو يأخذ فرعا
من هنا وغصنا من هناك فيضفر شجرته على غير مثال سابق
ونموذج يحتذى . وقرن حازم التخيل بالغرابة وجعل الصدق ناجما
عن خفاء الكذب ، إلا أنه أبقى على تعريف قدامة للشعر " الشعر
كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها
ويكره إليها ما قصد تكرهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب
منه . . . (و) أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت
شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته . " 142 فعلى هذه
القواعد كان يجري الشعر وتجري صورته . ولم تكن صورة الجسد العاشق الناحل

(141) (142) انظر " دلائل الإعجاز " أسرار البلاغة " و " المنهاج " .
وللتوسع انظر - حمادي صمود - " أسس التفكير البلاغي عند العرب " القسم
الأخير) .

أو اللامرئى إلا اسجابة لبواعث الغزلية وخصائصها الفنية . هذه البواعث والخصائص التى كانت تلزم الشاعر بأن يقدّ كلامه وجسمه على مقتضى الحال والعرف الشعريّ السائد معا . فإذا كانت الغزلية ذات منحى حسّيّ كانت الثنائية التى تحكمها هي ثنائية الجسد الضعيف العاجز (جسد الأنثى) والجسد القويّ الفاعل (جسد الرجل) فإذا نحت الغزلية منحى عذريّا حصل تراتب عكسيّ ، فالجسد الضعيف العاجز هو جسد الرجل (الجسد الناحل أو اللامرئى) والجسد القويّ الفاعل هو جسد الأنثى . دون أن ينبجم عن ذلك أيّ إخلال بقواعد اللغة أو العرف . فسواء كانت الغزلية حسية أم عذرية فـإنّ الرجل هو " الطالب " دائما والمرأة هي " المطلوب " دائما ، هو " الراغب " وهي " المرغوب فيه " .

لكنّ بما أن " القاعدة تتضح بفعل الكلام الذي يخضع لها مثلما تتضح بفعل الكلام الذي يخرقها " (143) فإنّ شعراء قد يكون عددهم محدودا ، أخلّوا بالعرف الشعريّ السائد في بعض قصائدهم فجعلوا من أنفسهم موضوعا لرغبة المرأة .

يبرز هذا الإخلال أكثر ما يبرز في شعر ثلاثة تداخل نصوصهم تداخلا لافتا في مستوى التركيب وفي مستوى التعبير وفي مستوى الدلالة هم امرؤ القيس وسحيم عبيد بنى الحساس وعمرو بن أبي ربيعة (144)

(143) الكتابة والتناسخ - ص 69 .

(144) الأمثلة على تداخل نصوص هؤلاء الثلاثة كثيرة منها :

- قول امرئ القيس :

" وبيضة خدر لا يرام خباؤها .. تتمعت من لهوبها غير معجل ...

وجيد كجيد الرثم ليس يفاحش .. إذا هي نصته ولا بمعطل .. "

- وقول سحيم (مات 40 هـ (660 م) :

" وجيد كجيد الرثم ليس بعاطل .. من الدّر والياقوت والشذر حاليا ...

فما بيضة بات الظليم يحفّها .. ويرفع عنها جوؤها متجافيا ... "

- وقوله : " أشارت بعدراها وقالت لترسها .. أعد بنى الحساس بزجي القوافيا ... "

- وقول عمرو : " أشارت بعدراها وقالت لاختها .. أهذا المغيريّ الذى كان يذكر .. "

لقد خلخل هؤلاء الثلاثة الرؤى الاجتماعية ذات البعد الواحد التي تقمع كل فكر مغاير أو مخالف وكل من يرفض أن يرى نفسه في مراتبها أو ينخرط في إيقاعها ، وناهضوا العرف الشعري السائد وأصابوا مفهومه في العمق ، برفضهم الصارم الانتماء إلى هوية مطلقة أو ثابتة ، وضغط الامتثال والمشاكلة الذي يحتّم على الفرد الانخراط في المؤسسة الاجتماعية القائمة والانسياق في تيار ايدولوجية الواحد اللاهوتية التي تردّ كل شيء إلى مركز وإلى أصل .

يقول ابن شرف عن امرئ القيس : " كان يتعّهر في شعره " ، ويقول عنه ابن قتيبة : " وعاب عليه تصريحه بالزنا والدّيب إلى حرم الناس والشعراء تتوقّى ذلك في الشعر . " . (145)

ويروي صاحب " الشعر والشعراء " عن سحيم عبد بني الحساس أن عبد الله بن أبي ربيعة المخزومي أبو الشاعر المعروف عمر بن أبي ربيعة ، اشتراه وكتب إلى عثمان بن عفان " إنني قد اشتريت لك غلاما حبشيا شاعرا فكتب إليه : لا حاجة لنا فيه ، إنما حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن يشبّب بنسائهم وإذا جاع أن يهجوهم . " . ويروي صاحب " الأغاني " أن الخليفة عمر بن الخطاب سمع سحيمًا ينشد :

" ولقد تحدّر من كريمة بعضهم . . عرق على جنب الفراش وطيب . " فقال له : " ويلك إنك مقتول . فسقوه الخمر ، ثم عرضوا عليه نسوة . فلما مرت به التي كان يتّهم بها ، أهوى إليها فقتلوه . " . (146)

(145) انظر " الشعر والشعراء " ص 53 و " أعلام الكلام " - ص 29 . و " تاريخ الأدب العربي " لبروكلمان - 1 - 99 و " الثابت والمتحول - ص 207 - ج 1 -

(146) انظر " الشعر والشعراء " - ص 134/1 و " تاريخ الشعر العربي " ص 20 - 3 و " الثابت والمتحول " ص 211 و " تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن 3 الهجري " - ص 154 .

ويقول ابن أبي عتيق عن شعر عمر بن أبي ربيعة : " لشعر ابن أبي ربيعة
لوطية في القلب وعلوق بالنفس ، ودرك للحاجة ليست لشعر . وما عصي
الله جلّ وعزّ بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة . " (147)
ويلاحظ أدونيس أنّ شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة " يستمدّ
أهميّة خاصّة من كونه يؤسّس الرّغبة أو الشهوة على المحرّم ، دينيّاً
أو اجتماعيّاً ، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعيّة - الدّينيّة
والعودة إلى البدايّة حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار
فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع . " 148 . ويقول عن سحيم
عبد بني الحساس أنّه كان من " الشعراء الخارجين المتمرّدين " وأنّ خروجه
كان " شكلاً من أشكال إثبات الذات في مجتمع يميّز بين العبد وغيره . " 149 .
ويستطيع صاحب البحث أن يقرّر بشي من الاطمئنان أنّ سحيماً كان أجراً الثلاثة
في الخروج على المجتمع وفي انتهاك قيمة وتدنيس مقدّساته . فقد
بقيت الصورة الغالبة في غزليات امرئ القيس هي صورة الرّجل
المتنصر الفاتح المفتون بنفسه ، برغم صراحته في الكشف عن فتنة
المرأة به وفي تناول ما يكون بينه وبين صاحباته . وعلى نهجه ونهج
سحيم سار عمر بن أبي ربيعة ، لكن " في اعتدال وفصل تعقّف " 150 .
فقد " راق عمر بن أبي ربيعة النّاس . . . بحسن الوصف ودقّة المعنى
وصواب المصدر . . . واستنطاق الرّبع وانطلاق القلب . . . ومخاطبة النّساء
وعقّة العقال . . . إن قدح أهرى وإن اعتذر أبرى وإن تشكّى أشجى
وأقدم على خبرة ، وحير ما الشباب . وقاس الهوى فأرسي وعصى
وحالف بسمعه وطرفه وأعلن الحبّ وأسره . . . " 151 .

(147) انظر " الأغاني " . . . مج 1 . ص 46 .

(148) أدونيس " الثابت والمتحول " . ج 1 . ص 215 و 216 .

(149) نفسه - ص 211 .

(150) " تاريخ الشعر العربيّ حتى آخر القرن الثالث الهجريّ " - ص 151 .

(151) " الأغاني " - ج 1 . ص 50 .

ولعلّ في هذا الوصف الذي أثبتّه صاحب "الأغاني" ما يفسّر تقبّل المجتمع العربي الإسلامي الأول، لهذا الشعر، برغم استشهاده الخطورة التي كان يمثلها على قيمه ومثله . (152) . أما سحيم عبد بني الحساس فلم يركب في شعره سبيل الإلتواء ولم يتقيّد بأيّ نسق دينيّ أو اجتماعيّ بل لم يجعل من مهامّه ولا من مشاغله إقامة مثل هذا النسق ، كما كان يفعل شعراء عصره . لقد اتّجه سحيم إلى مخاطبة الجسد العاري من ثوب الثقافة ومن المسبقات اللاهوتيّة والمعتقدات الدينيّة التي ترسّخت بفعل ذاكرة تقيس اليوم بالبارحة ، فكأن العربي عودة إلى الطّبيعة وتوكيدا على قيمة الجسد الحسيّة المباشرة . وليس يهمّ كثيرا إن كان صادرا في ذلك عن محاولة لإثبات الذات في مجتمع يميّز بين العبد وغيره ، بل لعلّ هذه المحاولة هي التي تضيء على شعر سحيم أبعادا ثوريّة قلّما تتوفّر في شعر الشعراء الذين ذهبوا مذهبهم . فقد انتهى هو لا إلى احتضان التّدي الذي منحهم مع الحياة حرّية مؤجلة ، في حين سار سحيم حتّى النّهاية سيرة الابن الضال فذهبت نفسه ثغلا " لضلاله " واجترأه .

يجالس سحيم نسوة من بني صبير كان من شأنهنّ إذا جلسن للتغزل أن يتعابشن بشقّ الثياب وشدة المغالبة على إبداء المحاسن والمفاتن ، فلا يستشعر أيّ خجل في أن يشاركهنّ لعبة التعري . (153) .

(152) ينقل صاحب " الأغاني " عن ابن جريح قوله : " ما دخل على العواتق في حجالهنّ أضرّ عليهنّ من شعر عمر بن أبي ربيعة " . وعن هشام بن عروة " لا تروا فتياتكم شعر عمر بن أبي ربيعة ، لا يتورطن في الزنا تورطا " (الأغاني ج 1 - ص 33) .

(153) انظر أخباره في " الشعر والشعراء " ج 1 . و " الأغاني " ج 20 - ص 4 .

اجتماعية عميقة الغور ، فيستر ما يجب أن يستر من أعضاء الجسد
ويكشف ما يجب أن يكشف منها ، فإن الجاحظ يشير في رسائله
إلى أن المرأة كانت تستطيع أن تمارس هذا الطقس الديني عارية .
(158) فإذا كان العربي في المجتمع العربي قبل الاسلام ، سلوكا
يجسم الانتقال من الحلّ إلى الحرم ، من الدنيويّ إلى القدسيّ ،
فإن طرافة سحيم تكمن في نفي هذه الثنائية بنقل القدسيّ
إلى سياق الدنيويّ .

إن الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي العميق ، تستولي على الجسد وتستلبه
بطرق ووسائل شتى ، لتجعل منه لغتها الخاصة ولغة المجتمع
الذي تعود إليه . لذلك فإن النسوة اللاتي يصورهنّ سحيم
وهنّ يتعابثن بشقّ الثياب ويتغالبن على ابداء محاسن الجسد
وفاتنه ، لا يمزقن مجرد نسيج من الصوف أو الجلد بقدر ما يمزقن أقدعة الثقافة
والضوابط الاجتماعية التي تحول دون تحرر الجسد وانطلاقه .

(158) يروي الجاحظ أن " ضباعة القشيرية " طافت بالبيت (الكعبة)
عريانة ، وكانت من أجمل النساء ، وشاهدها يومئذ العُطلب بن
أبي وداعة فقال : لقد أبصرتها وهي عريانة تطوف بالبيت ، وكنت
أتبعها إذا أدبرت وأستقبلها إذا أقبلت ، فما رأيت شيئا مما خلق
الله أحسن منها . (انظر كتاب القيان من (رسائل الجاحظ) 2 / 149
- 150) .

- أخذت احتفالية التعري الجماعي في العصر العباسي طابعا جنسيا
واضحا ، عند بعض الفرق السياسية - الدينية . فقد كان للخرمية
والخطابية والميمونية والراوندية والقرامطة ليلة معروفة يختلط
فيها الرجال بالنساء على تقدير من عزّ بزّ ويعتبر القرامطة
هذا السلوك من صفة الودّ وعظيم الألفة بينهم . (انظر عبد القاهر
البغدادى " الفرق بين الفرق - ص 269 . وابن الجوزى " تلبس ابليس "
- ص 113 ، والطبرى - ج 8 - ص 83) .

وقد تكشف هذه الصورة ، إذا بوسرت بأدوات التحليل النفسي ، عن رغبة قابضة في لا شعور كل فرد . هي الرغبة في أن يرى وأن يُرى ، فبين صورة جسد الفرد وصورة أجساد الآخرين واشجّة مشتركة عميقة ، تنشأ من هذه الرغبة الخفية في أن يتعرّف صورة جسده وأن يتعرّفها الآخرون . (159)

لا يقف تدنيس المحرم في شعر سحيم عند حدود هذه الصورة العارية ، وإنما يتخطاها ليشمل كلّ ما أقرّه المجتمع واصطلح عليها العرف الشعريّ . فسحيم مثله مثل عدد من شعراء عصره الذين ظلّوا منشدين إلى الإرث الجاهلي معرضين عن الديانة الجديدة وعن قيمها ومثلها ، (160) لا يحبس في نفسه مشاعر ولا يكظم أهواء . فاذا كانت المرأة تتجلّى في شعر غيره جسدا مستسلما على تمنّعه ، فإنها في الباقي من شعر سحيم جسد فاعل ، يستشعر العاشق لذّة في أن يكسّون

(159) "Voyeurisme", "Exhibitionnisme" et "Infantile" in dictionnaire de la Psychanalyse et Dictionnaire de Psychologie, ed. Marabout.

(160) من هؤلاء الشعراء : أبو مجنن الثقفي (- 30 هـ) (650)

له شعر مشهور في الخمرة ، منه قوله :

" إذا متّ فادفني إلى جنب كرمة .. تروّي عظامي بعد موتي عروقها " والخطيئة - توفي 30 هـ أو 59 هـ . يصفه ابن قتيبة بأنّه كان رقيق

الاسلام لئيم الطبع . وضابى بن الحارث البرجمي - توفي 30 هـ .

له شعر في وصف العلاقة الجنسيّة بين المرأة والكلب . حبسه

عثمان بن عفان . ويروي ابن قتيبة أنّ عثمان قال له : " واللّه

لو أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم حيّ لأحسبته نزل فيك

قرآن ، وما رأيت أحدا رمى قوما بكلب قبلك . " (انظر أخبارهم

في الشعراء - والثابت والمتحول - ص 209 إلى 214) .

موضوعا لرغبته :

" فبتنا وسادانا إلى علجانة .. وحقف تهاداه الرياح تهاديا
توسدني كفا وتثنى بمعصم .. عليّ وتحوى رجلها من ورائيل
وهبت شمال آخر الليل قسرة .. ولا شوب آلا بردها وردائيا
فما زال بردى طيبا من ثيابها .. إلى الحول حتى أنهج البرد باليا" (161)
تلك هي صورة الغزلية العربية القديمة ، تتراوح بين الخضوع
للعرف الشعري حينما والخروج عليه حينما آخر . فما الذي تبقّى
منها في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس
يستخلص من القراءة السابقة أنّ الجسد في الغزلية العربية يبرز في
ثلاث صور هي الجسد القناع والجسد اللامرئي والجسد العاري ،
تنضوي كلها تحت ثنائية الجسد الاستعارة والمرأة الرمز وتذهب
عادة في تيارات ثلاثة : صورة الجسد القناع تغلب في المقدمة
الطللية من حيث هي ترميم باللغة للآثار الباقية والرسوم الدارسة
وحالة من الحماسة ، يكتفي فيها الشاعر بالمرأة الغائبة عن نفسه .
صورة الجسد اللامرئي تغلب في الغزلية العذرية حيث ينحصر
جسد العاشق أو يتلاشي ، ولا يظهر من جسد المرأة إلا القسم
الأعلى ، فهذا القسم من الرأس حتى السرة هو مجال العاشق
في حين القسم الأسفل موقوف على الزوج ، (162) ولذلك فأنه

(161) ديوان سحيم عبد بني الحساس - القاهرة - 1950 - ص 16
وما بعدها .

حقف : المعوج من الرمل أو الرمل العظيم المستدير أو المستطيل المشرف .
علجانة : تراب تجمععه الرياح في أصل شجرة - والعلجان : نبت في
الصحراء . تحيل هذه الكلمة (علجانة) على كلمة أخرى من
جذرها هي العلجن : المرأة الماجنة .

(162) Wiebke Walter "Femmes en islam". Traduit de l'allemand par
Madelaine Maléfaut - Sindbad - Paris - 1983. P. 132 - 133.

يحتفي في أغلب الأهم من الغزلية العذرية . أما صورة الجسد العاري فتغلب في الغزلية الحسية من حيث هي احتفالا

— يدفع هذا التجزئ الذي توغده قصائد وتقاليد ظهرت في المجتمع العربي الاسلامي الأول ، إلى اعادة تعريف الحب العذري . يقول أدونيس، لعل الأقرب إلى الصواب أن نقول إنه الصدق في الحب والاخلاص لامرأة واحدة ، وهذا لا يستتبع بالضرورة نفي الحسية والشهوانية (الثابت والتحول — ج 1 — ص 252) . يلاحظ صاحب البحث أن هذا التعريف أكثر دقة من تعريفات أخرى عامة تذهب إلى أن الحب العذري هو الحب الطاهر العفيف البريء مقابل الحب الحسي الماجن المتعهر ، ألا أن استخدام أدونيس لعبارة مثل الصدق والاخلاص تخل شيئاً ما بدقته . فهذه العبارات مسلطة على النص من خارج ، ولا صلة لها بفاهيم الشعر عامة والغزل خاصة عند العرب ، فضلاً عن أنها تصدر عن نظرة أخلاقية معيارية واضحة . وإذا أمكن تقدير الغزلية العذرية وتقييمها باعتماد هذه الاصطلاحات " الأخلاقية " ، فما الذي يحول دون اعتمادها في تقدير الغزلية الحسية وتقييمها لماذا لا يكون عمر بن أبي ربيعة صادقاً في حبه الحسي ؟

لهذا يقترح صاحب البحث أن ننظر إلى الحب العذري من حيث هو حب " طفولي " " أمومي " جنسي . لأن في التعلق بالقسم الأعلى من جسد المرأة ارتداداً إلى مرحلة من مراحل الطفولة الأولى وحينئذ إلى صدر الأم أو حضنها . وليس الإعراض عن القسم الأسفل إلا إعراضاً عن الجزء المحرم من جسد الأم ، قد يكون صدره الخوف من صورة " المرأة ذات القضيبي " بتعبير علماء النفس أو من صورة الأب من حيث هو رمز الثقافة القامعة .

باللذة خارج المحظور والمحرم وعودة إلى الطبيعة وإعادة اكتشاف
للبراءة الجسمية ، تفتح " ثغرة من الضوء في ظلام العادات
أو الأخلاق ، ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدم العالم
القديم أو تتهدم عواشق الحرية . " . (163)

لقد بقيت هذه الصور الثلاث حاضرة في كثير من الشعر
العربي المعاصر ، ف " من شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة
في الحب وشعر جميل والأشعار المنسوبة إلى قيس المجنون
ولد شعر الحب العربي ، اليوم . فمفهوم العلاقة بين الجنسين ،
والتعبير عن هذه العلاقة لا يزالان اليوم ، كما كانا في الماضي .

==

وهذا الإعراض لا ينفي الجانب الجنسي في الحب العذري ، بل
لعله يؤكد ويثبت (Dans l'amour tout ce qui n'est pas génésique
est érotique) - An Histoire de l'Érotisme, Bibliothèque Interna-
tionale d'érotologie, n° 1, J.J. Pauvert - Paris 1958, P. 9.

- وعلي هذا الأساس يمكن القول أن الحب العذري لا يقع في
الطرف الآخر من " الحب الجنسي الجسدي وإنما يقع
في الطرف الآخر من " الحب الخلاعي " : (Des que la porno-
graphie apparaît, l'érotisme disparaît.) - Georges Batailles :
Les larmes d'Eros, Bibliothèque internationale d'érotologie n° 6 -
Paris - 1960.

(163) الثابت والفتحول - ص 216
- يقول أدونيس في السياق نفسه : " هذا الانتهاك فساد أو ضلال
لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فإن ضلال الخروج
عليه يصبح الفضيلة الكبرى " ، والفقرة المستشهد بها مقولة
عن " بروتون " مدق صيد له في المراكز " دوساد " . (لم يشر أدونيس
إلى هذا الاقتباس .)

ولئن كانت هناك بعض الاستثناءات فإنها لا تزال قليلة الفعالية بالنسبة إلى الراسح العام السائد . وهذا يعني أن العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي لا تزال كما كانت في الجاهلية والحياة الإسلامية الأولى ، لم تتغير لا في وجودها ولا في بنيتها ولا في غايتها . وفي حين نرى أن شعر جميل والمجنون أحدث اتجاهًا جديدًا في مفهوم الحب الذي ورثاه من حيث معناه ومن حيث التعبير عنه على السواء فإن معظم الشعر العربي السائد اليوم لا يزال يكرر ، بشكل أو بآخر ، المعاني والصور التي ابتكرها القدماء . بل لقد تحول هذا الشعر اليوم إلى صيغ بلاغية وبيان مبتذل . " (164) .

كان لا بد من إثبات هذه الفقرة المنقولة عن أدونيس ، كلها ليس لأنها تعزز ما ذهب إليه القراء ، حسب ، وإنما لأنها تفتح منفذًا لتفهم الخصائص المستحدثة في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس . يقرر أدونيس ، في هذه الفقرة ، أن تأثير الغزلية العربية القديمة لا يزال قائمًا في شعر الحب العربي المعاصر ، ويبنى على هذه المقدمة التي لا يتطلب إثباتها عناء كبيرًا ، (165) جملة من النتائج الخطيرة ، لا تستبين خطورتها إلا باستيفاء باقي الوشم في صورة الجسد عند أدونيس . ولا يحوف هذا العمل أن يستثنى أدونيس نفسه من هذا التأثير الذي مارسه الغزلية القديمة ولا تزال تمارسه ، فقد إنبنى البحث ، من البداية ، على دحض هذه الاستثناءات الفجة والدعوى الموهومة .

(164) أدونيس - الثابت والمتحول - ص 252 و 253 .

(165) يقوم لهذا التأثير أكثر من دليل في غزليات شوقي وشارة الخوري والجواهري وفي شعر الحب عند الشابي ونحيمة وزارقبانسي . . .

- صورة الجسد القناع :

يتخذ القناع في الشعر العربي المعاصر هياكل مختلفة ينتمي جلها إلى الأداء الدرامي ، وينسج خيوطه من طلال شخصيّة تاريخيّة في الأغلب الأعم ، يختبئ الشاعر وراءها ، أو يتقصّها ويتحدّث بها أو يعيد خلقها . وهو في ذلك كلّس ينظر بعينيهما ويتكلّم بلسانها ، فيحملها رؤاه وآرائه ومواقفه . وهذا منحى في الشعر مستحدث ، نحاه كثير من الشعراء ، وصرع بعضهم فيه ، فلم يعد القناع مقصّورا غدهم على شخصيّات تاريخيّة تداول عليها أكثر من ساعر ، وإنما تعدّى ذلك إلى ابتعاث شخصيّات رمزيّة أو شخصيّات لا يحدّها زمان ولا مكان . (166) لم يشذّ أدونيس عن هذا المنحى ، فاتّجه إلى شخصيّات تاريخيّة وابتعاث شخصيّات أخرى (رمزيّة أو متخيّلة) ، إلا أنّه تميّز بأسلوب في المعالجة ، يكاد يكون قاصرا عليه ، هو " أسلوب المرأة " . و المرأة أوسع مجالا من القناع لأنّها تصلح أن ترفع للماضي ، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر ، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص ، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي ولاستحضار شخصيّات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجيّة . " (167) وفي حين يظلّ القناع نوعا من التصوير المجرد لأنّه يركّز عادة على الشخصيّة من حيث هي رمز ، فإن المرأة تظلّ نوعا من التصوير المجسّد ومحاوره بين جسد الشاعر والأجساد " المنعكسة " في مراه غير أنّ المرأة ، برغم هذه الحصيصة التي تتوافر عليها ، تظلّ أداة من أدوات قصيدة القناع ، فسواء كان القناع شخصيّة أو امرأة لشخصيّة

(166) انظر : احسان عباس " اتجاهات الشعر العربي المعاصر "

ص 154 إلى 164 . و " محسن أطيمش " - دير الملاك - بغداد

1982 - ص 103 إلى 118 -

(167) اتجاهات الشعر العربي المعاصر - ص 160 .

فإنّ مصدرهما واحد وغرضهما واحد . المصدر هو المخلّعة من حيث هي قوّة " تحفظ رسوم المحسوسات بعد عيبتها عن الحسّ . . . وتركّب بعضها إلى بعض وتفصل بعضها عن بعض " (168) بالنسبة إلى الجسد المستحضر في المرأة السعريه ، ومن حيث هي تصوّر جديد أي تخيل يتخطى وظيفة التّجميل والاستحضار إلى الخلّق بالنسبة إلى الشخصية التاريخيّة إذ لا " ينقل " الشاعر عادة سوى أقوالها ورواها ومواقفها ، فيستعصي على القارئ أن يقرن بين الاسم وحضور صاحبه . والغرض إيقاع المحاكيات في أوهام القراء وحواسهم . (169) فلا القناع يقدّم الشيء نفسه ولا المرأة . إنما يقدّمان أو (يوهمان الشّبيه) بتعبير الفارابي . و " الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصّغيرة هي الحال الموهمة شبيه الشيء " . (170) لعنّ الشاعر العربي القديم كان يدرك أنّ المسموعات لا يمكن أن تجري من السّمع مجرى المتلونات من العين (171) إلّا علي ضرب من الادّعاء والتّخيل ، فلم تكن المرأة - الجسد التي يفتتح بها قصيده - ألاّ قناعاً يتقنّع به واستعارة يدعيها .

تلبس قائشة " في شعر أدونيس جسديين ، ففي " البعث والرّماد " تلبس جسد الماضي أي الجسد في زمنيته وعطبه وتلفه ، لكنّ

(168) الفارابي - " رسالة في قوانين صناعة الشعراء " في " أرسطوطاليس فنّ الشعر " ترجمة عبد الرّحمان بدوي - مكتبة النهضة المصريّة - القاهرة - 1953 - وألفت الرّوسي " نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين - دار التنوير - بيروت - 1983 - ص 101 وما بعدهما .

(169) و (170) الفارابي - ضمن (فنّ الشعر) - ص 57 و 150 .

(171) حازم القرطاجنيّ " الضّجاج " - ص 128

هذا الجسد الآيل إلى نهايته المحتومة ، يحمل في رحمه جسدا
جنينا يهجر بالحياة وامكاناتها اللامتناهية هو جسد الحاضر
الذي سيبعث من " رماد عائشة " :

" عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلّق
توئم بالركام والفراغ والطّر
والقفصاء والقدر
أهدابها منازل النجوم ، كلّ نجمة خبّر
عائشة تقول إنّ عمرنا سحابة بلا مطر
تقول أنّ الأرض أبشع الأكسرة . . .
عائشة جارتنا تقيّة
يحبّها القريب والبعيد
والمدن الكثيرة الشوارع العزيمات بالطّر
يحبّها الحاضر في بلادنا ، الكامن فيها وما
ولا فتات زينّة
وقفصا من الذّباب أخضر
عائشة جارتنا تقيّة
حياتها جلود صوف وخراف مرع
وحكمة تعود بالأرض إلى سديمها
تحتجز الحياة في تكيّة
من ورق الرّمّال
وطحلب الليالي
عائشة جارتنا ، فينقنا الجديد في حياتنا
كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر
وتأخذ القلوب يا فينيق والفكر
كانّها القمّة . " (172)

(172) أدونيس - " رماد عائشة " - البحث والرّماد - الأعمال الكاملة - 163 و 164

وفي " مرايا وأحلام حول الزمن المكسور " تلبس عائشة فـفى
مستوى الصورة الظاهرة جسد الحاضر النقاد للحياة على سجيته
المستوسل مع شهواته ، اذ أن هذا الجسد ليس إلا قناعا لجسد
مستلب ، كان يمكن أن يكون انبعاشه مصدر متعة وجمال ووسيلة
تحرر فردي واجتماعي في آن . لكن المجتمع " البيروتى الرأسالي "
نجح في اجهاض " الجسد الفينيقي " وفي احباط الانبعاث
والسيطرة عليه ، فاستلب الجسد وحوله إلى إهاب جميل وزخرف
من زخارف الحضارة ولون من ألوان المتعة . فلا عجب أن يختار
الشاعر لقصيدته عنوان " بيروت " وأن تتجاذب الأجساد - الأتنة
الثلاثة التى تضمها هذه القصيدة ، جسد الشاعر وجسد
بيروت وجسد عائشة ، ثنائيات متفارقة حيناً متآخذة حيناً آخر .

جسد الشاعر المحتصر :

" يسكن في بيـــــروت

والأرض في عينه أبجديـــــة

وخمـــــس جامعات

والصخر تقاح وأغنيات

لكنه يمـــــوت

يموت في تعمة . " (173)

وجسد بيروت وقد أصبح في ذمة الموت والفناء :

" كأنه يسكن في جمجمة

يغير أيام ولا هوـــــه . " (174)

وجسد عائشة الشهواني المستلب :

(173) أدونيس - " بيروت " - مرايا وأحلام حول الزمن المكسور -

ص . 72

(174) نفسه - نفس الصفحة .

"عائشة تجتاح - لون الشهوة اجتياح
راقصها الأمر وهو لابس قبعة الشحاذ
أوراقها الشحاذ وهو لابس قبعة الأمير . " . (175)
لكن الموت الذي تتعاقد في أبدية الأجساد الثلاثة ، ليس فناً
مطلقاً بل كموناً أو سباتاً فكل من هذه الأجساد يعيش حالة
شبيهة بحالة الحلم ، تحكمها ثنائية الحضور والغياب : حضور
الجسد مقابل غيابه في الواقع وغياب الواقع عنه .
تتجلى هذه الحالة في مستويات التعبير ، والتحديد في مستوى
الأسلوب والصورة : في أسلوب الإلتفات من حيث هو عدول من التكلّم
إلى الغيبة (يسكن ، يموت) وفي الصورة من حيث نزوعها إلى
التغريب والتحيل ، حتّى لكانها ضرب من الكتابة الآلية التي
تطلق الطاقات الكامنة في النفس وتترك العنان لتداعي
الأفكار والهواجس .
إن الصورة " الهالوفة " التي يبينها الإنسان عادة ، عن جسده
هي صورة البيت أو السكن . لكن الشاعر وقد تملكه حسّ الضياع
يعدل عن هذه الصورة إلى صورة الجمجمة " كأنه يسكن
في جمجمة ، بغير أيام ولا هويّة " . دون أن يفقد مطلق احساسه
بالوجود ، فالصورة تلامس عالم الحلم دون أن تنفذ إليه ،
ذلك أنّ أداة التشبيه (الكاف) تنهض حاجزاً بين عالم اليقظة
وعالم الحلم ، منبّه إلى أنّ التوتّر بين الذات والموضوع لا يزال
قائماً . ولا تلج القصيدة عالم الحلم من حيث هو تركيبه
مهوسة ومهوشة تنتظم أحداثها وصورها وفقاً لنزوات الحالم ورغائبه
ومخاوفه ، ألا في صورتين المواليتين ، في هذه الصورة التي
تتداخل فيها المسافات وتتخطم الحدود :

(175) نفسه - ص . 73 .

" كانت المائدة

غرفا ، يتصايح فيها الضيوف
كان لحم الحروف جبلا ، والسراب
ساحرا حوله يطوف
وعلى الشرفة الذهبية فى قبة المائدة
كان وجه يبيد مع الأوجه البائده
كان وجه الكتاب . " . (176)

وفي هذه الصورة المستوحاة من حفلات الرقص التنكرية :

" عائشة مرت فكلّ ليل
تخت ، وكلّ ناقة مصباح
للجسد الصرير أو للزمن الصرير
عائشة تجتاح - لون الشهوة اجتياح
راقصها الأمير وهو لابس قبعة الشّاذ
أوراقصها الشّاذ وهو لابس قبعة الأمير
سامرها غنى لها حتى غا الكلام
لق عليها زنده وغطى
سرتها ونام . " . (177)

ففي هذه الصورة يتبدّل الجسد ويتحوّل فيستبدل من خلال
الثوب أو القناع ، رمزته الاجتماعية الأصلية برمزته الاجتماعية
أخرى مؤقتة ويغدو محض استعارة تبدي وجهها وتخفي آخر
تجلسو بعض سرها وتغري بإفشاء بعضه الآخر ، دون أن تبصر
بنيتها الملعنة ، فاذا الثوب والقناع يسمان جسدا ويبدلانه
يعريان جوهرا وبعثانه في آن .

(176) و (177) نفسه - نفس الصفحة .

— صورة الجسد اللامرئي :

يقول المتنبي :

" أبلّي الهوى أسفا يوم النوى بدني .. وفرّق الهجر بين الجفن والوسن
روح تردد في مثل الخلال اذا .. أطارت الريح عنه الثوب لم بين
كفي بجسمي نحولا إنني رجل .. لولا مخاطبتي إياك لم ترني (178)

ويقول الصوري :

" ذبت حتى ما يستدلّ عليّ أنسى حتىّ إلا بيعض كلامي "

ويقول أدونيس في " مرآة لجسد عاشق " :

" الجسد العاشق كلّ يوم ،

يذوب في الهواء — صار عطرا

يدور ، يستحضر كلّ عطير

يأتي الى سريـره

يخطّي

أحلامه ، ينحلّ كالبحر

يعود كالبحر

أشعاره الأولى عذاب طفل

يضيع في دوامة الجسر

يجهل أن يظلل في مياها ، ويجهل العبور . " (179)

أي خيط يصل بين هذه " النصوص " الثلاثة ؟

من ينسج هذا الخيط ؟ أهى الصورة القديمة صورة الجسد

اللامرئي تشور في مكانها وتهب من رقادها ، أم هى يد الذاكرة

في حركتها الشاقولية الدائرية ؟ لكن ذاكرة من ؟ ذاكرة الشاعر

أم ذاكرة القارئ ؟ ولماذا لا يختتم صاحب البحث على هذه الذاكرة

(178) — ديوان المتنبي —

(179) أدونيس " مرآة لجسد عاشق " — المسرح والمرايا — الأعمال الكاملة 190

مبصر عمله على معاينة النص في مستوياته التركيبية والتعبيرية والدلالية
أليس في " البحث عن " أصول " الأثر والمؤثرات التي حصع لها
رصوح لاسطورة السلالة والانحدار " (180) ألا يعترف بهذا البحث
على نفسه ، فيعري شيئا منها لا يزال عالقا بأذيال اللاهوت
والميتافيزيقا ، فكل بحث عن " الجوهر " و " الأصل " هو بالضرورة
بحث لاهوتي ميتافيزيقي؟ لكنه اختار ، من البداية ، أن يزرع بنفسه
في مائة النصوص المتداخلة وها هو نسيجها يلتف على ذاكرته
كنسيج العنكبوت . وعليه أن يحتال له . عليه أن يكشف خيط الضوء
في هذه المأهة .

يقول بارت " إن النص " نسيج من الاقتباسات والاحالات والأصداء " تتسرب
من منابع ثقافية متعددة " لا يمكن ردها إلى أصولها . ومع ذلك
فقد سبق قراءتها " ف " الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هودوم
مقدم عليه ، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق . . . كل
ما في تناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات وأن يواجه بعضها
ببعض دون أن يستند إلى إحداها . " أي أن " التناص الذي يدخل
فيه كل نص ، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص " بيد أن هناك
نقطة تتجمع فيها هذه الكتابات المتعددة " ليست هي المؤلف
كما دأبنا على القول ، وإنما هي القارئ ، فالقارئ هو الفضاء الذي
ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع
أي منها ويلحقه التلف . " (181)

إن استحصار صورة الجسد اللامرئي من خلال النصوص الغائبة
ليس بحثا عن أصل قبس منه الشاعر ، فقد لا يكون لهذه الصورة

(180) رولان بارت - " درس السيميولوجيا " ت . بنعبد العالي -

دارتوقال - المغرب - 1986 - ص . 63 .

(181) رولان بارت - المعجم السابق - ص . 63 ، 85 و 87 .

أصل الآ في التراث السُفهي الجماعي ، والذهنية الأسطورية والبنى الثقافية من حيث هي أصول رمرت للمجتمع . ولعل في عاقب السُعراء العرب على هذه الصورة واحبالهم لها بطرق قديمة ستتي ، ما يؤكد ارتباطها بذاكرة ثقافية جماعية لا تزال محكومة بمركرات الفكر الغيبى المطلق . فقد اعتقد العرب مثلهم مثل كثير من الشعوب القديمة في عوالم وكائنات لا مرئية (عالم الجن ، عالم الملائكة ، عالم الشيطان ...) مجبولة من نار أو من نور . وذهبت أغلب الفرق الإسلامية إلى تنزيه الذات الإلهية عن التشبيه بصفات الإنسان . ومن ثم أنكرت رؤيته لأنها تفصي إلى التشبيه إذ كيف ترى البصر روحاً مطلقاً وجوهراً فرداً ؟ " لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار " (182) . فلا يستبعد أن كان لهذه العناصر والأشاح الأسطورية والدينية تأثير خفي في صورة الجسد اللامرئي في الغزلية العذرية فقد استقت هذه الغزلية أصولها من مقدمات سحرية جاهلية ودينية إسلامية وجرت على نوع من تناول العواطف والمساخر المجردة فكانت في بعض انتحاشاتها ترجيعاً لموقف الإسلام من الشعر وهو الموقف الذي نزع إلى تأكيد الشعر من حيث هو " شكل من المطابقة بين الكلام والطهيرة الدينية " . (183) فهل انحدرت صورة الجسد اللامرئي إلى شعر أدونيس من هذه الذاكرة الثقافية أم من مصادر ثقافية أخرى ؟

أن هذه الصورة ليست موقوفة على الغزلية العذرية ، حسب ، فهي متواترة أيضاً ، في نوع من الشعر وثيق الصلة بهذه الغزلية ، هو شعر الحب الصوفي .

(182) قرآن - سورة " الأنعام " - الآية 103 .

(183) أدونيس - الثابت والمتحول - ص 218 .

أَسَاسٌ في عقيدة المؤمن وسلوكه ورؤيته الحياتية .

لقد عاين أدريس طفولته ومرحلته من سابه في بيئة دينية علوية (نصريته) ، سحصر معياداتها في أصول كبرى ، صدّرها الفصول بحلول (188) والاتحاد أي الاعتقاد بجواز الانفصال والتجزئة في الألوهية بين الجوهر والصفات وجواز حلول الجزء المنفصل " اللاهوت " في غير الذات الإلهية " الناسوت " وجواز ارتقاء المخلوق من عالم المادية والتشخيص إلى عالم المادية والتنزيه .
ف " على " هو رمز الألوهية المجردة ، أي أن الله ظهر بصورته وحلق بيده وأمر بلسانه . أما الأئمة وأهل المراتب العليا من الروحانيين فموجودات بمراتب سابقة في وجودها الروحاني الغارق ، على الوجود المادي الجسم في " الفصل البشرية للجمعية الدورية " أي الأجساد . وأما أتباع الطائفة فيظهرون ويصرون أنواراً حالصة ، بعد سلسلة من عمليات التناسخ ، ويلحقون بالعالم النوراني الأكبر عالم النجوم والكواكب والمجرات . (189)
لعلّ شيئاً من هذه الاعتقادات ترسب في ذاكرة أدونيس ووجدانه ثم تسرب إلى شعره . فقد كان للبيئة الدينية التي عاش فيها

(188) الحلول : اصطلاح فلسفي وصوفي يدلّ في علم الكلام على الاتحاد الجوهرى بين الروح والجسم ، ويدلّ في التصوف على حلول الألوهية في جسم الانسان ، أي تجسد " اللاهوت في الناسوت " (انظر دائرة المعارف الاسلامية - مادة حلول ")

(189) انظر السهرستاني " الملل والنحل " والبغدادي " الفرق بين الفرق " ودائرة المعارف الاسلامية " - مادة النصيرية - لويس ماسنيون - والخزالي " فضائح الباطنية " ، وياقوت الحموي " معجم البلدان " - مادة شهرستان وابن الاثير " الكامل في التاريخ " ، أحداث سنة 332 . وابن تيمية " الرسائل والمسائل " . كامل مصطفي الشيبلي " الفكر الشيعي والنزعات الصوفية " وللتوسع انظر (عبد الرحمن بدوي " مذاهب الاسلاميين ") وتقى شرف الدين « النصيرية - دراسة تحليلية - بيروت 1983 - (يضم هذا الكتاب قائمة بأهم المؤلفات =

طعولته أنكر كسر في نفسه وفي ناعضه كما تقول حالدة سعيد . (190)
وهو أقرب بقر به أدونيس صغنا في " فاتحه لنهايات القرن " وفي
بحر نصوصه المسورة ب " موافف " ، ولا علامه له بنهمة الطائفية
أو " المذهب " التي يسم بها البعض شعر أدونيس ونثره . مما يقصده
صاحب البحث هو الوعي النفسي القابع في عياهب اللاتعور واليد يولوجيا
المحفية اللذان غالبا ما يفعلان فعلهما في صمت غريب .
لكن هذا كله لا يعني أن أدونيس ينقل في " مرآة لجسد عاشق " صورة
قديمة أو يستنسخها . فصورة الجسد اللامرئي في هذه القصيدة تحمل
الكثير من سيم الشاعر ومن ذاتيته .
بسلم تفكير هذه القصيدة اكتشاف بنيتها غير المتجانسة
ثم الاستمرار فيها " للعثور على مؤثرات أو تناقضات داخلية
يقرأ النص من خلالها ويفكك نفسه بنفسه . " . (191)
إن أول مظهر لهذه البنية غير المتجانسة يبرز في عنوان القصيدة
فالمفردات الثلاث التي يضمها العنوان (مرآة ، جسد ، عاشق) لا
تتوافر على أي تناسق أو تماثل في ما بينها لا في مستوى التركيب ولا في مستوى
الدلالة ، بل هي على العكس تنزع إلى التنافر والتفكك . وليس
بميسور حرف الجر (اللام) أن يلحم كسورها أو يسد فجواتها ، فليس
الملك من معانيه ، وفي هذا السياق ، إذ هو لا يقع بين ذاتيين
بحيث تملك الثانية الأولى حقيقة ، نحو : المرأة للمرأة أو المرأة للرجل .
إنما معناها شبه الملك ، فالجسد لا يملك المرأة وإنما هي من خصوصياته ،
كما أن في تنكير المفردات الثلاث وفي تخصيص الجسد بوصفه بالعشق
ما يجعل من العنوان تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل ،
فالمرأة غير محددة ولا يمكن إلا أن تكون كذلك ، في هذا النص .

= التي كتبها المستشرقون عن النصيرية) .

(190) الظنيعة الأدبية - العدد 11 - بغداد 1978 - ص 86
(191) جاك ديريدا " - الأنساق والتفكير - مجلة " الكرمل " - 17-1985

فينسلح من قميصه البسرى اللّحمى " إلى عالم النّور والصّفاء والنّظّه
 الرّوحانى . فهو سوّهج وينتفض وينلاشى كالعطر والبحور ، ثمّ يلتئم
 ليحل بعد عمليّة التّطهّر فى جسم من الأجسام حيث يولّد
 " كلّ يوم " ولادة جديدة ، فى هياكل محلقة ومراتب معافسة
 إلّا أنّ هذه المرآة العجزيّة لا تلتقط من الجسد صورته السّميّة
 وهيئته النّورانية المجرّدة المفارقة عن المادّة ، حسب ، وأنما تلتقط
 أيضا صورته السّميّة - البصريّة . فهذا الجسد ، يستحضر ، فى
 حوّلته الدّورى ، أسعاره الأولى مقرونة بصورته فى مرآة الطفولة حيث
 انعكس الأشياء غائمة غامضة ممزوجة بذاته ، وتتعاقد عين الجسد
 وعين الحيال وتتافذان :

" الجسد العاشق كلّ يوم ،

يذوب فى الهواء - صار عطرا ...

أسعاره الأولى عذاب طفول

يضيع فى دوامة الجسور

يجهل أن يظّل فى مياها ويجهل العبور . "

إنّ الجسد فى هذه الصّورة ليس سوى الذات تتلّمس مرتبكة طريقها
 إلى وعي جسدها الشّخصي وتعرّفه وتميّزه مغايرا أو معاشلا لأجساد
 الآخرين . هذا الجسد الذى يضيع فى دوامة الجسور ويقف حائرا
 مرتبكا أمام صورته فى مرايا الماء صورته الحسيّة الحركيّة ، ليس

= " التّكنيس " أو " التّجّيل " يتّخذ دورات سباعيّة فيضيّة هى : النّسخ
 (انتقال الرّوح من انسان إلى انسان) والفسخ (انتقال الرّوح إلى نبات
 والمسح (انتقال الرّوح إلى حيوان) والمسخ (انتقال الرّوح إلى أدرا و
 أوساخ) والسّخ (انتقال الرّوح إلى نبات قصير) والقش (انتقال الرّوح إلى نبات يابس)
 والقشاش (انتقال الرّوح إلى أرض بور أو إلى بق وذباب ومنل وما يشبه ذلك) . انظر
 النويختي " فرق الشيعة " و " النصيريّه - دراسة تحليليّة " عن " العلويّيون
 النصيريون " ص 71 و 72 - بيروت 1980 - أبو موسى الحريري ، و " ماسنيون "
 دائرة المعارف الاسلاميّة " مادّة النصيريّة " -

سوى الجسد المتحيل . فالطفل حلم أمام المرأة بأن لجسده
صورتيين أصليتين ترتدّان إلى ذات واحدة : صورته الربعية الماكنته
في فراغ المرأة المسطح ، وصورته الواقعية التي تشغل حشوا
من المكان من حيث هو امتداد للأسبأ . ومن هنا ساء حيرته
ونحنه خياله ، فهو بارأ صورتين متعارفتين مأخذتين في آن : صورة
حسية بصريّة لكنّها غير واقعيّة ، وصورة واقعيّة لكنّه يعجز
عن احصائها للمعرفة الحسية . وهو يسارع إلى الأولى تحفزه
رغبة عجيبة إلى الاتحاد بها ، وكأنّها " أناء " المثالي ، بتعبير
" لا كان " ، (193) إلا أنّه مضطدم بعجزه عن امتلاكها
ف " يجهل أن يطلّ في مياها ويجهل العور . " ونغل ناطريه
بالتناوب من صورته في المرأة إلى صورته ذاتها ، ليرى بعين الخيال
" لآء أكثر ومادّة أقلّ مما تراه المرأة . فالمرآة تحلق بثببات
ومجابهة ، بينما البصيرة تمرق وتلتف وتحلق كشيء حيّ " . (194)
هل يمكن القول إنّ هذا الجسد اللامرئي الذي يلتقطه الشاعر
في مرآته ليس إلا الجسد القرين السبيه بجسد " نرسييس " المرسوم
في زجاج الماء ، فموضوع عشقه ليس إلا هو نفسه؟ إنّ " نرسييس " لم
يحتضن سوى السراب . وكذلك الشاعر لم يلتقط في مرآته
سوى الخيال . ولكن لماذا لا يكون هذا الجسد اللامرئي جسد الحلم
أيضا ؟ فهو ينسلخ من صاحبه فيذوب في الهواء ويغدو عطرا
وينحلّ بخورا سابحا في فضاء من الصور المتباعدة زمانا ومكانا ،
مثمنا ينسلخ الانسان من جسده في الحلم ، فلا سلطان إلا سلطان

(193) يسمي " لاكان " هذا الطور " طور المرأة " - انظر :

150. — Michel Bernard "Le corps" P. 110

(194) ألكسندر أليوت - " آفاق الفن " - ت . جبر ابراهيم جبرا

ط . 3 - 1982 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ص . 136 .

الجسد منسلاً من نقطة ما فى غاهب اللّاسعور ، متحرّراً من قيود الطاهر والعادة . فهو ليس جسداً من لحم ودم ، وأما جسد " حاكته " قوى ومبول بفسّيه لم يجد منفساً لها فى اليقظة وفى نظام الحياة الذى يأخذ به الفرد نفسه ، فتآزرت لتبنى جسداً مضاداً يشى بانفصام السّخصيّة وازدواجيّة الدّات ، جسداً لا مرثياً أولاً منظّوراً ، لكنّهم ينهض فى صميم المرثى أو المنظور . ألبس هذا الجسد اللّامرثى هو المرأة التى يتعرّف فيها الفرد نفسه ويحدّد موقع " أناه " ، قبل أن تمتدّ اليه يد المجتمع فتصنّعه وتسمه بمسمها ؟

— صورة الجسد العارى :

إنّ أهمّ الحوائص التى يتوافر عليها شعر الحبّ عند العرب ذلك اللّازم الوئى بين اللّغة والجنس . وهو تلازم مصدره الشّعور الجاهلى الذى طوّر ما يمكن تسميته بلغة المجاز الجنسيّة ، تطويراً كبيراً . فقد كان الشّاعر العربى القديم ولوعاً بالوصف والتّسمية ، فهو يصف الجسد وصفاً مستقصياً ويسمّي أعضائه عضواً عضواً ، ولا ييخل على الجسم غير العاقل ، فهو يصفى عليه من نفسه ويلابسّه ملابسة تخرجه من ظلمة المستخفي والمستخلق إلى فضاء الظاهر والمفتّح . وكأنّه مأخوذ بامتلاك الجسم والجسد معاً وأسرهما فى شبكة اللّغة . ومن ثمّ كان احتفاؤه بمقاربة الوصف وإصابة التّشبيه ، فهو يشبّه صورة بصورة ومعنى بمعنى ومحسوساً بمحسوس ومحسوساً بخيبيّ وخيبيّاً بمحسوس . . . ويؤلّف بين الأشياء المتباعدة بحيث تقوى الملابسة ويتعدّد المعنى الواحد ، وكأنّ الهاجس الذى يملّكه أن يحوي الواقع والواقع النفسى معاً فيبرهن على الأوّل وينير إلى الثّانى ، حتّى تهيباً لشعر الحبّ ، من هذه الخاصّة ما لم يتهيباً لغيره من الأغراض . فإذا كان البعض يقول بأنّ الاحتفاء بالتّشبيه ينمّ على عقلية محدودة ، مصدر التّشبيه هو الخيال

التصويرى ولبس الحيال الاداعي ، وأن الاسنارة بالشعر أمس رحما ،
فأن هذا القول على ما به من حق ، بعقل عن أن احفاء العربى
العديم بالمدرجات الحسية والطواهر المرئية فى الافتتاحية العزلية
خاصة ، هو الذى اسنبت لعة محصورة بالجسد حتى أنه لا يكتسب
معناه إلا اذا كان موسوما بها مقللا بصفاتهما . ذلك أن المدرجات
الحسية والظواهر المرئية ليس " أسيا " تفبع على حافة النص ،
وأنما هي عنصر من عناصره ومكون من مكوناته ، بحيث يمكن
تأويلها على أنها رموز وعلامات لغوية تحوي الجسد العاري
وكانها جلد ثان أو كان الجسد ، على عريه ، قناع ، تحتجب حقيقته
ويتموه معناه ، وهى التى تفتح مغاليقه وتعرى طبيعته ، فسغل
عريه مرتبة ثانية ، وكان لا عري سوى الذى تصطنعه هذه الرموز
وهذه العلامات . فهى لم تستخدم لمجرد غايات حسية جسيمة
ولا لمجرد غايات بلاغية إبلاغية ، إنما كانت تبتدع لغوة
الجسد فى حالة محصورة هى حالة الحب . هذه اللغة لم
يستطع حتى المصوفة أن يصمدوا لغوايتها ، فانقادوا اليها
جاهدين أن يسلحوها عن جسدها ليكسوها عراة الروح المطلق
فكانت تستجيب لهم حينما تستعصي عليهم فى الأغلب الأعم . ذلك
أن هذه اللغة ظلت محتفظة بطراوة الرحم الأول ودقة الميمنة
الأولى ، وربما لم ينقطع فى الشعر الجاهلي ، ذلك الحب السري
الذى يشدها إلى مفردات الكون وأنيائه ، فى تحابك أنطولوجى
مريد . وربما لم تعقد نقاءها وسفاهيتها ، فكانت تلامس الأشياء
وتلبسها فى آن . عندما يسبه امروء القيس الأنثى بالبيضة ، فلا
يذهب الظن إلى أنه كان يقبس أو يجرد أو يستجيب لوظيفة
الابانة والفهم ، فلم يكن الشعر يومئذ يؤخذ بتلك الصرامة

التي صار يؤخذ بها في العصور اللاحقة . كان أسبه طفل يداعب
بصه ، فنطبع صورها في البد والذاكرة معا معرويه بلبك المتعة
التي كان ستسعرها وهو يمسح على الشكل الاهليلجي بأصابعه
ويغمز على طراوته وصفائه . (195) آنى لهذا الافتراء على السر
بالنثر أن يدرك ذلك ؟ وحده امروء القيس كانت تحلق رؤياه الشعرية
إلى ذلك الطفل الذي كان . وحده امروء القيس كان يبصم
في جسد الانثى جسد الطفل وجسم البيضة . كان يبصم
جسد المتعة الذي لا ينفصم ولا يتجزأ . وحدها يد امروء القيس
كانت تتذكر وتتسهي الأشياء نسها محسوسا . وليس من يبد
الآ وهي " مسكونة " بهذا التسهي . حتي لو كانت متصورة
" فرغم البتر يطل الفرد شعر بوجود العضو المبتور (196) ومثلك
صورته الموهومة . فالجسد ليس هذه الكتلة العضوية الموصفة
حسب ، إنما هو أيضا ذكرى وإرادة صورة لسيّة صورة بصريّة ، إنما
هو أيضا جسد متحيل أرسب دعائمه ذكريات الطفولة وخيالاتها
وأحلامها .

هذا الجسد هو الذي كان الشاعر العريبي القديم يكتبه ويستنبط
منه وله لغة حسيّة مغتلفة ، بحيث لا يقرأ الآ فيها وبها .
ففي النص الشعري لا وجود لشيء خارج اللغة ، لا وجود لجسد
وراء الدالات . الدالات وحدها تكتب وتبصم وترسم الرغائب والخيالات
والأحلام . . . الجسد نص . وبالتالي لا يمكن مباشرته الآ من حيث
هو لغة . وهذه نتيجة انتهى إليها " لوكير " ومن قبله
" لا كان " بعد دراسات وبحوث مستفيضة . لقد لاحظ " لوكير "
أن الأم بعداعاتها " البريئة " تسم مواضع من جسد طفلها بسمات

(195) البيت هو :

" ويضة خدر لا يرام حباؤها . . تمتعت عن لهوبها غير معجل . " .

— Michel Bernard "Le corps" - P. 20 et 30. (196) —

معينه ومعج عراب معه وتدون حروفها برسمها أرهها
 في النفس فطيل محرنه ، لا - فو على السطح
 إلا اذا استارها سيء أو حفزها حافز (197)
 لعل هذه اللعبة الحسنة هي السلي
 كان الساعر العربي القديم يكتب بها جسد
 الحب . فاذا خفل شعره بالمدرجات الحسية والطواهر
 المرئية ، فلان هذه المدرجات وهذه الطواهر
 كانت محلّ محلل الحروف الأسطورية الأولى المعقودة
 وذكر بلك اللدة المتلى كان سسعرها .
 لذلك فإن قراءة هذه اللعبة ، هي قراءة في جسد
 الحب من حيث هو جسد المرأه المعشوقة
 وجسد الرجل معا ، واصعاً لجسد اللعبة في
 وصيغة معينة وحالها محصورة . وعلى هذا
 الأساس فإن كلّ خطاب عن الجسد لا يمكن إلا أن يكون
 خطاباً في جسد اللغة ولغة الجسد معا .
 مهما جسدان يتواشجان ويتعاشقان في النصّ
 الشعريّ ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلا في
 مستوى القراءة التفكيكية .

(197) يبين " ميسيل برنار " أن الجسد مجموع مناطق
 سبئية تندمج فيها أحرف اللعبة الدالة عليها .
 وينقل عن " لوكليير " مثالا يوضح ذلك
 يتمثل في صورة الأم التي تداعب التجويف الواقع
 قرب عنق طفلها . ففي هذه الحالة يستشعر
 الطفل متعة ، بحيث يمكن القول ، إن الأصبغ تطبع في

إنَّ السَّعر هو دائما في أرقى تجلّياته عوده إلى
 طفوله اللّعه وإلى دكرهها الأولى حيث تترايط
 الأسيا، والرّموز ترايطا ويقا، فالسىء هو
 الرّمز والرّمز هو السىء . وما داما على
 هذه الهيئته فإنّ اللّعب بهما يحد ومكتنا.
 يكشف الشاعرد هشة الطفل أن الجسد يتطابق
 مع رموز ومفردات وأشياء معيّنة ، يستطيع أن يلعب
 بها مثلما يستطيع أن يلعب بالجسد . ورّمها
 بسبب من هذه المقدرة كان العربيّ القديم
 يسمّى الجسد العاري لباسا فيكّنى بالثوب
 عن الجسد ويسمّى المرأة والرّجل لباسا وإزارا ، والاعان
 والحياء وسنر العورة لباس التقوى ، ويتمّشع
 بالمرأة فبقول لبستها وبلوغ به الجوع الغاية
 فيستعير لـه " مـذاق " اللّباس " فأذاقها
 اللّـه لباس الجوع " ...

قول النابغة الجعدي :

" اذا ما الضجيج ثنى عطفها .. تثّنت فكانت عليه لباسا . "

(198)

= ذلك التّجويّف سمة وتثّبت حرفا ، فيحصل تدوين شبقى يقوم على :
 شعور بالدّعاية على مستوى التّجويّف من حيث هولّدّة ، يختلف
 عن ملامسة قطعة صوف مثلا أو راحة يد طفل . وذلك هو لـف سكل
 هذه الدّعاية أنرا حرفيا يحدّد بالنّسبة إلى الطفل الفارق في كلّ
 متعة ، ويبقى حتّى عندما ينتزع هذا الحرف من الجسد . (نفسه - ص 147
 وما بعده -)

(198) أورده أدونيس - الثابت والمتحوّل - ج 1 - ص 222

ويصّدّر أدونيس " تحولات العاشق " بالآلة القرآنيّة : " هـ لباس لكم وأسم لباس لهنّ . " (199) . ذلك أنّ الجسد العارى ليس جسدا مفردا ، فهو فى علاقة حميمة بجسد آخر ، وكلّ منهما لباس لصاحبه " لاجتماعهما فى ثوب واحد وانضمام كلّ منهما لصاحبه بفزالة ما يلبسه على جسده من ثيابه " (200) أو لسكونه اليه . حتّى جسد المغتسل الذى برع أبونواس فى تصويره ، (201) لم يكن جسدا مفردا ، رغم احتلاؤه بنفسه فى لحظة حميمة . كانت ثلاثة أجساد أخرى مفروزة فى لحمه : جسد الشهوة المرتسم فى أحمرار الوجه علامة استمضاء وديل نعوظ ، (202) ذلك أنّ الرغبة الجنسية المحتبسة والأهواء التى طال قمعها فى أعماق النفس تجد تنفسا لها فى الخجل ، ف " تنقل الانتصاب والنعوظ السي أحمرار الوجه الذى يصبح دليلا عليهما . " : (203)

نضت عنها القيم صلب ماء .. فورد وجهها فرط الحياء ، وجسد المجتمع الذى يرى ويرقب ويستلب . فهو العين الثالثة التى تستولي على التعبير الجسدى وتضفي عليه معنى محددا من خلال

-
- (199) البقرة - آية 187 - تحولات العاشق - ص 505 .
- (200) ابن جرير الطبري - " جامع البيان عن تأويل آي القرآن " 2 - 162 و 163 و أدونيس : الثابت والمتحول - ج 1 - ص 222 -
- (201) انظر : قراءة الاستاذ توفيق بكّار لقصيدة أبى نواس . " الحياة الثقافيّة " ع 18 - د 1984 .
- (202) النعوظ من نعظ نعظا ونعوظا : قام . والناعوظ : الذى بهيج النعظ ، وأنعظ الرجل والمرأة : غلاهما الشيق . والدّابة : فتحت حياتها مرة وقبضته أخرى . كانتعظت . وحرنعظ : شبق . انظر " ترتيب القاموس المحيط " - ج 4 - ص 400
- (180 . _____ 170 P. - Michel Bernard "Le corps" (203))

ما يعكس سمته بـ " مورفولوجية الشاب " . (204) هذه " المورفولوجية " التي تكشف عن صورة الجسد الاجتماعي من خلال ثنائية الاحتجاب والسفور : أي ما ينبغي حجب لآته سري حميم وما ينبغي كشفه لآته جميل أو لآته لا يجتذب الأنظار إليه ، فالمجتمع لم يكن غائبا في حلوة المغتسلة العارية . لقد كان حاضرا في الاحمرار الذي ورد وجهها وهي تنضو القميص وتتهيا للغتسال ، وكأنها تأتسى معلا محظورا اذ نكتشف عري جسدها . أما الجسد الثالث الغائب الحاضر فهو جسد الرقيب الذي كان يتتبع مشهد المغتسلة العارية لحظة بلحظة ، حتى إذا فطنت إليه ، احتجب جسد الشهوة المستلب في صدقته ، وكان رغبة جامحة تملك المرأة ، في أن يختفي جسد ها بحيث يعد ولا مرثيا :

" فلما أن قضت وطرا وهمت .. على عجل إلى أخذ الرداء
رأت شخص الرقيب على التداني .. فأسبلت الظلام على الضياء . "
إن الثنائية العامة التي ظلت تحكم تقريب الجسد في الموروث السعري العربي ، الجاهلي والاسلامي ، هي ثنائية التحرر والاستلاب ، ثنائية الحلال والحرام . فلئن نزع المجتمع العربي قبل الاسلام إلى الاحتفاء بالجسد من حيث هو مصدر متعة ومنفذ للميول والأهواء المكبوتة ، فأسهم بذلك في ظهور نوع من الأدب المكشوف ، فيه استهانة بكثير من الأعراف والتقاليد الاجتماعية ، فان المجتمع الاسلامي نزع إلى تقنين المتعة وترويض العريضة الجنسية ، لأسباب ثلاثة ، كما يرى أدونيس : كماله وتجاوزي ونفسي . فالتطلع إلى الكمال يستلزم صفات من التعفف والتقشف ف " توجه الشهوة الجنسية وتصعد " ويغدو المحرم " رمز السيطرة على النفس وشهواتها " ، وينمو لدى الفرد شعور بالتحرر والطمأنينة

الدَّاحِلِيَّةُ "و" تَعْلُو " بما تجاوز المحسوس " ، ويصبح الكبت المؤقت للطاقة الجسدية وعدا " بلذّة لا يوقرها الا رواء السّريع . " 205 لكن رغم هذا كله فإن الاسلام لم يجعل من الجسد حاجبا أو عائقا ، ولم يعتبره منبع اثم أو خطيئة ، وانما أصفى عليه أبعادا أخلاقية واجتماعية و " كرمه " ضمن مؤسسة الزواج دون غيرها . فبقي الحب في الاسلام ، كما كان في الجاهلية حسيّا - ايروسيّا " المرأة فيه لا تعرف الرّجس ، وهي لا تأمل بأن تصير الآحرا أو تتخطاه . " " ولهذا يمكن أن نوصف الحب القرآنيّ بأنّه امتلاك جسديّ من أجل القضاء على الشهوة التي هي رمز السّبطان . " (206)

هذا الوعي بالتّراث ، كان له أثره العميق في صورة الجسد العاري في شعر أدونيس . فأدونيس يميّز في التّراث بين مستويين منحنّين حينما مثلّا ورّين حبنا آخر : مستوى الثقافة السّائدة ومستوى المحاولات التي قامب لتجاوز هذه الثقافة . وهو يسمّي الأوّل اتّباعيّاً والثّاني ابداعيّاً . الأوّل يستحيل اقحامه في الواقع الجديد ، لأنّه لم يعد يستجيب للحظة الحضاريّة الرّاهنة ، " ولم يعد يفيد في إضاءة الحاضر أو فهم المستقبل . " (207) -

-
- (205) أدونيس - الثّابت والمتحوّل - ج 1 - ص 216 و 217
(206) الثّابت والمتحوّل - ج 1 - ص 228 . بيد وأن أدونيس ينقل (بتصرّف) كلام الغزالي . يقول الغزالي : النّكاح معين علي الدين ومهين للشياطين - وحصن دون عدوّ الله حصين وسبب للتّكثير . وواضح من هذا الكلام أنّ الغزالي ينفي أن يكون الباعث علي النّكاح مجرّد دفع الشهوة . (انظر - أبو حامد الغزالي - احساء علوم الدّين ج 2 - المكتبة التّجاريّة - القاهرة (بدون تاريخ) - ص 21 -
(207) أدونيس - فاتحة لنهايات القرن - ط 1 - 1980 - دار العودة بيروت ص 273 و " المستقبل " (أسبوعيّة) - العدد 38 - 12 تشرين الثاني - 1977 .

فالعوائق التي تحول إداً دون إعادة تأسيسه عوائق استيمولوجية.
أما الثاني فلا يرال نطوى على عصر العاصر التي يمكن الافادة منها
في التجربة الحطارية الحديثة . وبهذا المستوى الابداعي ريسط
أدونيس رؤيته الشعريه . ففي الموروث الشعري الذي ينتمى إلى هذا
المستوى " ما يزلزل القيم الموروثة ، سواء كانت دينية أو اجتماعية
أو أخلاقية، ويشارك في اقامة نظام جديد من القيم يعطى للحرية
وللحب وللرأة ولاشياء الحياة العامة ، معنى جديداً ومعداً آخر»
(208) وهذا ما يجذب أدونيس في هذا الشعر شعراً مريء القيس
وسحيم وعمر بن أبي ريحة وأبي نواس . . . فهو تدنيس للمقدس " ونحن،
لا شعورياً عدّ كل " مرمحرم " ، لذلك نعجب بكل من يدنس
هذا السر ويعتبه . " . ففي شعر عمر بن أبي ريحة مثلاً " ما
يردم الهوة بين الحياة واللغة ، فهو نموذج للتعبير عن الحياة
الجنسية ممارسة وتصويراً ، بحرية كاملة " (209) وهو يتجاوز
المحرم والكبت " ويقدم للغار نوعاً من اللقاء بين الرمز الجنسي
والسهولة الجنسية . فالسهولة من ناحية استيهام ، والشعر
طريقة لتحقيق هذا الاستيهام . " (210) وفي شعر أبي نواس
" لهب يلتهم كل عائق ، سواء كان دينياً أو اجتماعياً " ووعده
واثق " بمجى ثقافة لا فمع فيها ولا قيد ، ثقافة تخرج على قيم
الأمر والنهي ، وتتيح الحياة بكل يتم فيه التآلف بين ايقاع
الجسد وايقاع الواقع في موسيقى الحرية . " وأبونواس " ينقل
الفرح بممارسة الحرام المحرم ، ويتخذ من السكر الذي يحرق

(208) أدونيس - الثابت والمتحول . ج ١ . ص ٢٥٧

(209) نفسه - ص 216 و 218 .

(210) نفسه - الصفحة نفسها .

الجسد من ربابه المنطق والتعاليد ، رمزا للنحرر الشامل . " (211)
فالحمرة " روح بانيه في الجسد " والسعر " إحساس عميق بالعلافة
بين الحد الجسدي ونسوة الروح " . ولعلّه ، بسبب من هذا كلّيه
" أكمل أنموذج للحدانة في موروثا السعري . " . (212)

لقد حاول أدونيس ، من خلال صورة الجسد العاري أن يكسر
طوف المعارف المكتسبة وأن يقطعها عن أصولها وخوافها وأن يطهرها
من " التواطؤ التحليلي " بعبير " فوكو " ، (213) ليرجّ بها
في أزمنة شعريّة جديدة . فكانت المحاولة تنجح حيناً وتخفق
حيناً آخر ، ذلك أن المسافة بين لحظة التكسير ولحظة التجاوز
في الكتابة الشعرية من حيث هي لذّة ، مسافة رميّة بين مستوى
أعلى ، من التوتّر ، ومستوى أدنى ، يذهل فيها الشاعر عن
نفسه وعن جسده ، فلا يمكن إدراكها ولا السيطرة عليها ، لأنها
ذروة اللذّة والاستقرار الكلي في فعل الكتابة .

في هذا الحيّز الزمني تنزاح السّائر المدلّة ، ويسقّ الموروث طريقه
إلى جسد القصيدة ، بهدوء وصمت . ولا يتدخّل الوعي إلا بعهد
أن تكون القصيدة قد حُفرت مجراها واتخذت هيئتها .

بقي الجسد العاري في كثير من قصائد أدونيس مسدوداً إلى
ثنائية التّحفّي والتّجلّي أو ما يمكن تسميته بثنائية الوجه والقناع .
فهو لا يرسم صورة الجسد العاري إلا من خلال هذه الثنائية ، وكأنّ
شيئاً من الماضي لا يزال عالقاً بنفسه ، برغم نزوعه الواضح
إلى تجديد هذه الصورة وتقويض القيم والأعراف الاجتماعيّة
السّائدة :

— " يخاطب الرّجل المرأة من حيث هي سكن وملاد :

(211) أدونيس - الشعرية العربية - ص 62 .

(212) أدونيس - مقدّمة للشعر العربي - ص 51 و 53 و 54

(213) معجم المصطلحات الأدبيّة - ص 39 .

- " كان يقدى سحابا بسد الأمسق
 رداً أسحه ولبسيه صبوغا بالشمس
 وكان الليل صوفاً بغودى اليك
 في طيات ثوبك احتبسات ...
 ثيابك الأقاليم والفصول دريك إلى ... "

- " الليل ... عفى فوهة الصدر صيرى متاهة واحضننى
 يكون لى تاريج من الرعد
 سهول يحرثها الرجيل
 جزيرة من محابر الجسد ...
 بين الزعب أنصب خيامي ...
 نحنى تتوتر نتقابل نتقاطح نتحاذى
 (أنا لباسك وأنت لباس لى) * (214)
 وتسال المرأة الرجل في لحظة يمتزج فيها الحب بالموت :
 - " ماذا أعددت لي هدية أحيرة ؟
 قميصي الذى لقنا يوم تزوجنا " (215)
 وتحاطب المرأة الرجل في لحظة حب يمحي فيها الاحساس بالزمن :
 - " لبستك خاتما حتمت به علي الدهر
 أحصره أبقي طليقة
 أخلع زينتي عليك
 تلبسني وألبسك * " (216)

ويستحضر الشاعر احتفالية التعري الجماعي التي كانت طقساً من طقوس
 القرامطة خاصة . فقد كان لهم ليلة معروفة يختلط فيها
 الرجال بالنساء علي تقدير من عزب . ويعتبر القرامطة
 هذا الطقس من صفة الود وعظيم الألفة بينهم . لكن ما يهم
 في هذا السياق أن الأجساد العارية تمارس هذا الطقس
 في الظلام ، فهي تحتجب به وتتخذ لباساً :

(214) تحولات العاشق - ص 510 و 523

(215) نفسه - ص 530

- " مسح الأموال والفروج
 جمع النساء ويحلطهن بالرجال
 حتى يراكبنوا • هذا من صفة الود والالف
 اطفئوا العصايح • تناهوا النساء
 اطفئوا العصايح • تناهوا الرجال • " (217)
 ويرسم مشهد الحريم في المجمع العربي القديم مركزا على احتفالية
 المضجع فيعود إلى نفس الصورة ، صوره الجسد - الثوب - لابرار
 المجمع الجنسي المحسد في استعباد المرأة :
 - " وفي الليل حين يطرح اللعاب مهازه
 فلن لأجساد كن أن تنتسح علي أجسادنا
 دراريع ديباح وغلائل حريم • " (218)
 ويتزيى العاشق بالموت في لحظة الحب فيلبس الثوب بالكفن :
 - " زمني قميص يضيئ والشهوة جسد ينسج • • •
 اتركي لجسدي أن يشبت علي الورق
 مشى وخطواتك الشجر • • •
 حروفا وجسدك الكتاب • • •
 وتنزهي في كفن تنسجينه خيطا خيطا
 وقولي للإبرار تبطى وأبطئى • • •
 - " هكذا ، انحدر في انشاء الذكورة والانثوية
 للذاكرة ستار يخمرني
 للحركة رموز تمحو الذاكرة
 عروا أنحائي من أسفل
 غطوا أنحائي من أعلى

= (216) تحولات العاشق - ص 537

(217) مفرد بصيغة الجمع - قصيدة " تاريخ " - ص 566 • ينقل
 أدونيس هذا النص (بقليل من التصرف) من كتاب الأخبار والتاريخ • انظر البغدادى
 " الفرق بين الفرق - ص 269) وابن الجوزي " تلبس ابليس • ص 113
 والطبرى - ج 8 • ص 83 •

جسدى حطّ ، غصوني تعابير .
 - " وقال أسباحه : أيها العسل ، يا جسده الأخير
 وحدك عرفته - قلب
 للأسياء البسيه
 وقلت له البسني . الآن تستطيع أن تبدأ . " (219)
 ويتلا بس الجسد العارى الشهوانى مع الطبيعة الحيّة المتحفّزة فيكون الليل
 لباس العاشقات :

ليلا نخرج من أسرّتنا
 نذهب عاريات حتّى أطراف القرية
 حمل قصبانا بلون التّراب
 نرش فوقها الماء
 نعرش الأرض الظامئة
 ثمّ يكون غيم ويكون مطر . " (220)
 ويتخفّى العاشقان فى " مرآة لحالدة " فى ثوب من غاب الليل :
 - " نغما فى ثوب منسوج
 من غاب الليل - الليل هباء ، والأحشاء
 تهليل دم ، ايقاع صنوج
 ويريق شمس تحت الماء
 والليلية حلى " (221)

فى هذه المقاطع المجترأة من قصائد طويلة " يبرز " الموروث
 فى هيئة مصطربة ، فهو ينزلق فى سلسلة الرموز ، متواريا حيناً
 متجلّيا حيناً آخر . وكأل الثنائية التى تشدّه وتجذبه هى نفس
 الثنائية التى تشدّ الجسد العارى : ثنائية التّخفى والتّجلّى . فالجسد

-
- (218) - مفرد بصيغة الجمع - ص . 569 -
 (219) نفسه - قصيدة " جسد " - ص . 615 و 619 و 627 .
 (220) مفرد بصيغة الجمع - قصيدة " جسد " - ص 638 .
 (221) المشرح والمرايا - " مرآة لخالدة " - ص . 181

المكشوف المتجرد من الثياب ليس جسدا عاريا بالضرورة . بل
لعلّه جسد مخفى ، فالعري فناع أحرس يحجب طبيعة الجسد
الحقيقيه . كما أنّ الجسد المكشوف ليس بالضرورة جسدا مجوفا ،
فكثيرا ما يكون اللبس (بفتح اللّام) ميدان لبس (بضم اللّام) ،
اذ يجذب النظر إلى مواضع من الجسد مستترة ، و " ينحلت "
جسدا يراد له ان يكون مرئيا . فهو يخفى ويظهر ، يكتم ويفصح
ومن ثمّ فإنّ الجسد العارى ، فى النّص العرى ، ليس إلاّ الجسد
المكشوف بالرموز والعلامات . ليس إلاّ الجسد الذى تبتدعه الرموز
والعلامات .

إنّ انبناء صورة الجسد العارى على ثنائية التّحقى والتّحلى
أو الوجه والقناع ، هو الذى يقسّر تواتر صورة الجسد - اللباس
فى جلّ القصائد ، هذه الصّوره التى تدور على نفسها مرّة بعد
مرّة حتّى تأتي على أكثر ما يمكن من الاحتمالات والامكانات ، وهو
الذى يحول دون حصر المعنى وإيقامه . ألا أنّ هذه الثنائية
الصادرة عن صورة الجسد - اللباس ، برغم ما تتيحه للقراءة من
إمكانات إذ تطلق المعنى وتولّده وتعدّده ، فإنّها هى التى تشدّ
النّص فى بعض مستوياته إلى الموروث وتخضعه لسلطان رؤيته الاتباعية .
هذه الرؤية التى تعتبر الجسد عورة حتّى فى خلوة الحبيب ،
وتجعل من الأنثى موضوعا لا ذاتا فاعلة .

يوكد الغزالي أنّ من آداب الجماع أن يغطّي الرّجل نفسه وأهله
بثوب . (222) وينقل عن النّبىّ العربى قوله : " اذا جامع
أحدكم أهله فلا ينجردان تجرد العيرين . " (أى الحمارين)
وقوله : " أنّ المرأة اذا أقبلت أقبلت بصورة سيّطان فاذا رأى أحدكم

امرأة فأحبسه فأبأ أهله فإنّ معها مثل الذى معها . " (223)
لم يسطح أدريس أن يبرح مدار الحبّ التّرجسى حيث الحبّ شعور
الذّات بأنّها وحدها الموجودة ، وأنّ يحلص من أسطورة الذّكورة
فصورة الحسد العارى لا تزال ، فى كثير من قصائده ، تحمل ملامح
المجتمع العربى " الابيسى " وسماته . هذا المجتمع الذى يميّز
بين الذّكر والانثى ويتّخذ من الاختلاف العضوى فى تكوينهم
دريّة لتأكيد امتياز الرّجل على المرأة وتمييزه عنها ، فيمنح سخصيّة
المرأة ويسلب جسدّها ووظيفتها الاجتماعية :

– " تكبرين فى الجهات كلّها
تكبرين فى اتّجاه الأعماق
تفتحين لى كالتّبع
وتنسلمين كالشّجره . . .
نقشت على أعضائك جمر أعضائى
كتبتك على سفتيّ وأصابعى
حفرتك على جبينى ونوّعت الحرف والتّهجية
وأكثرت القرائن . " (224)

أنّ الرّويّة الاتّباعيّة ، فى هذا المقطع ، واضحة جليّة . فالشّاعر
لا يعجّد فعل الحبّ بقدر ما يعجّد فحولة الذّكر . فهو يوكّل
إلى الذّكر كلّ الأفعال التى تعيد الحلق والقوّة (نقشت-كتبنت)
حفرت - نوّعت - أكثرت) ، فى حين يضخم جسد المرأة (تكبرين . . .)
دون أن ينجم عن هذا التّضخيم ذات فاعلة فهى كائن لا يملك
فى لحظة الحبّ ألا أن يستجيب ويستسلم (تفتحين لى كالتّبع

(223) نفسه - ص 50 و 29 . يروى العزالى فى آداب الجماع ، أن الرّسول
كان يغطّى رأسه ويغضّ صوته ويقول للمرأة : عليك بالسّكينة .
(224) تحولات العاشق . ص 510 .

سسلمين كالسجّره) • وفصلا عن هذا كلّه فإنّ الصّورة مخلف
عاصرها حبل على الموروث ، لا فى مستوى الرؤية بحسب ، وأنّما
فى مستوى العبارة أيضا •
يقول الامام العزالى محدّثا عن الشّهوة الحنسيّة : " وأنّما الشّهوة
حلب باعثة مستحثة كالموكل بالفعل فى احراج البذر وبالأُنثى
فى التّمكين من الحرث تلتظعا بهما فى السيّاقة إلى اقتصار الولد
بسبب الوفاق ••• " ويصيف مركزا على الشّهوة من حيث هي
كتابة إلهية على أعضاء الانسان لا يفكّ حروفها الا ذو بصيرة
رّائية نافذة • وهى الصّورة التى سيجّ أدونيس من حيوطها : " •••
وخلق (الله) التّطعة فى الفغار ••• وخلق الرّحم مــــراراً
ومستودعا للنّطفة وسلّط متعاصي الشّهوة على كلّ واحد من
الذكر والانثى ••• فكلّ ممنوع عن النّكاح معرض عن الحراسة
مضيق للبذر معطل لما خلق الله من الآلات المعدّة وجان على
مقصود الفطرة والحكمة المعهومة من سواهد الحلقة المكتوبة على
هذه الأعضاء بحطّ إلهيّ ليس برقم حروف وأصوات يقرؤهم كلّ من
له بصيرة رّائية نافذة فى إدراك دقائق الحكمة الأزليّة •
(225)

إنّ صورة العواة - الموضوع ، فى احتفاليّة الجسد العارى ،
ليست موقوفة على المقطع المتقدّم ، بحيث يمكن اعتبارها استثناء
وأنّما هي صورة متواترة تهيم على الشاعر فى مقاطع كثيرة
حتّى فى فضاء يبدو للوهلة الأولى أنّها موصولة بثقافة
" ما بعد الحداثة " التى تمجّد العري والبراءة الجسميّة
والعودة إلى الطّبيعة :

(225) احياء علوم الدّين - ص • 24 و 25 •

" استلقى أيّنها الجميلة على ظهره

فوق هذا العشب الحمراء

بسيّس فحذيك رهيره جميلة

وفولى لعسيقك الجميل

أن يزيحها بعصوه الأجمّل . " (226)

ففى هذه الصّورة ينتصب أفعال التّفصيل (الأجمّل) دليلا على
الامتياز العضوى الموهوم والتّبّه الجنسى . وتكرّر الصّورة لكن
بصيع أخرى ف " نلعب " الأشياء (الحيل ، التّد) دور استعارة
للعصيب العائب ، ليس بسبب شكلها أو نتوءها ، حسب ، اذ هى
لا تماثل مع العصور العائب ، إلّا فى مستوى الانقسام الاستيهامى
(227) الذى تنشأ فى حيّزه الاستعارة ، وأنما بسبب من
المحزون الثقافى الاتباعى المترسّب فى غايب اللاشعور . وبذلك
تعدّد الأشياء صفتها المحايدة وتتوزّع فى رموز ذكرية أو أنثوية ،
لا بتواطوء ، فالاسم أمّا مذكر وأمّا مؤنث على وجه الحقيقة وأمّا
محايد يجوز تذكيره أو أنثيته ، تواصلها واصطلاحا ، وإنما لأن هذه
الأشياء (الحيل ، التّد . . .) تكسب فى القصيدة مثلما تكسب
فى المنظور الاتباعى دلالة ذكرية أو أنثوية حقيقة : (228)
- " أرفع بصري إليك تناديننى :
أبطأت يا حبيبي أبطأت

جسدى خيمة أنب حبالها وأوتادها . . . " (229)

(226) قصيدة " جسد " - ص . 638 .

(227) الانقسام الاستيهامى : Coupure phantasmatique

(228) لا يقتصر ذلك على الأشياء بل يشمل الحيوان أيضا . انظر القسم الأول
من هذا البحث (آليّة التّناص) . النص الذى اقتبسه أدونيس عن الاصمعي ،
فالفتاة ترفض أن يراها الأسد لأنه ذكر وهى أنثى (لو كانت لبوءة هل كانت
تقبل ؟) .

(229) تحولات العاشق - ص . 521 .

ولئن احتفى السّاعر في عصر الفوائد بالجسد العاري من حبس
هو مصدر معه وحرّر ، وأسبح على المرأة صوره الانثى الكونيّة
الحالفة ، فآله لم يسطح أن ينأى بسعره على تلك المعادلة
الأسطوريّة التي نعوم في الموروث الثقافي الاتباعي ، على سائفة
المرأة - العوّة وثنائيّة المرأة - الجنس ، فيكرّر أسطوره عريّة
قديمّة دون أن يعدل بها عن سياقتها الغيبيّ المفارق ، إذ لا
يفطن إلى أن الرّجل فيها هو الخالق وليس المرأة . فهو الذي
يحقّق أحلام المرأة " النافضة " ورغائبها .
تقول الأسطورة :

" . . . فقال : لا تريدن شيئاً إلا يكون . خذي هذا القمح فابذريه ،
فبذرتّه ثمّ قلب له : اطلع فطلع ، فقلت له انحصد فانحصد ، فقلت له :
انفرك فانفرك . ثمّ قلت : انطحن فانطحن ، ثمّ قلت انخبز فانخبز ."
(230)

ويقول أدونيس :

" ليبير ، ليبيرا ، فالّوس . . .
الحبّ على البحر ، البحر على متن الرّيح ، الرّيح على القدرة ونقل الدّنيا
وما عليها حرفان من كتاب الجسد .
تخذ الجسد قبة يحملها الماء صوب الأرض السّابعة
نسكنها وجنودنا من المردة
وعتاة الحيات
- ماذا رأيي ؟

- فارساً يقول : " لا تريدن شيئاً إلا كان " . أخذت قمحاً
بذرتّه وقلت له اطلع فطلع . قلت انحصد فاحصد . قلت انفرك
ففرك . فقلت انطحن فطحن . قلت انخبز فخبز .

(230) مضمون الأسطورة في الفكر العربي - ص 91 .

فالجسد العاري لا يكشف عن نفسه حسب محلوه معاتنه و محاسنه وإنما
بحسب جسدا آخر أيضا ، قد يكون الجسد الاجتماعي من حسب
هو مصدر اسلاف يحول دون تأمن المعه واسباع العريسه
واذ يلاسمى هذا الجسد الثاني في لحظة الحب ، فان الجسد
العاري يعد وعلامة على ازدواجية الموت والحياة ، فهو بنعى
الجسد القديم ويبشّر بميلاد الجسد الجديد في جسم العشق
المتوحد . على هذه الازدواجية يركّز الشاعر في أكثر من قصيدة
مستهدفا تقوية السائد وخرن المحظور ، محاولا تأسيس العشق
المحرّر من القيود والتقاليد الاجتماعية ، ورتق الفتق في الكائن
الواحد ، بحيث يخذ والعشق فعل مساواة وانصاف للآخر ،
تكشف به وفيه الذات العاشقة عبر الذات المعسوقة ، عن نفسها ،
وتلجح بأحوالها :

— " ليبر ، ليبرا ، فالّوس

حيط من الفجر حامض على العين بوقظنا

أحكمي عقدة الجفون .

في جسدينا يرفع الضوء تلّاله وراياته

واللهب يمتدّ وسائد وسائد

أحكمي عقدة الجفون

النهار يعلن الليل — استيقظي . " (235)

واذا الحوار ليس بين جسدين عاريين ، وإنما بين عالمين يختزلان

الكون في لحظات الحب ومعتليان مرتقيات الروح .

خاتمة : صفوة القول ، وقد أسرف هذا الفصل على بداية فصل

جديد ، أخذت ظلمته تتكشف ومعالمه تتوضح ، إن تقرّض الجسد

في سحر أدونيس لا يزال مشدودا بين رؤيتين : ابداعية متحررة .

(235) نحوّلات العاسق — ص . 513 .

وَأَمَّا عَجَّةٌ مُسَلِّبَةٌ • وهى شائنة لا تسوق على وجه الضرورة الى القول
 "إِنَّ العَلافةَ بين الرَّجل والمرأة في المجتمع العربي لا تزال كما
 كانت في الحائِلَة والحياة الاسلاميّة الأولى ، لم تتغيّر لا فى
 وجودها ولا فى بيئتها ولا فى عاقلها • " (236) •
 فعلى هذا القول اقرار بطبيعته انسانيته بابتة ، ينهض سعر الحب
 مدبمه وجديده دليلا على بطلانها • ذلك أنّ انبناء هذا السعر
 على الشائنة المسار اليها يؤكّد أنّ العَلافة بين الرجل والمرأة
 فى المجتمع العربي تتجاذبها طرفان هما الحرّية والاستلاب ، قد
 يهيمن أحدهما على الآخر ، بحسب الظروف والملابسات الاجتماعيّة
 المعيّنة أبدا ، فيبقى ويمتدّ بينما يصعب الثانى ويتراجع • ولعلّ
 هذا التوتّر هو الذى يفسّر حضور القديم مع الجديد أوفيه ، حضورا
 مراميا ، بحيث نفا نفسه ويكبّله •

إنّ احتفاء أدونيس بالضحى الابداعي فى الموروث السعوى
 العربى ، لم يحل دون تسرّب عناصر من الضحى الاتباعى الى شعره
 ولئن استطاع أدونيس أن يقيم جدارا " متينا " بين الضحىين فى
 مستوى الفكر ، (237) فأنّه لم يستطع أن يقيم مثل هذا الجدار
 فى مستوى التجربة الشعريّة •

لقد تسلّلت الرويّة الاتباعيّة الى أكثر من صورة من صور الجسد
 فى شعره • ومردّد ذلك أنّ الثقافة العربيّة الموروثة هى ككلّ
 ثقافة مجموعة من الأنظمة الرّمزيّة المتداخلة ، بحيث لا يمكن أن يكون
 الوعي بها إلا وعيا فيها • أي أنّ الفصل بين مستويات الاتباعيّة
 ومستويات الابداعيّة ، ليس إلا اجراء منهجيا • فهذه المستويات تتداخل
 وتتقاطع فى لا شعور الفرد ولا شعور الجماعة ، دون أن يعنى ذلك
 بالضرورة وعى الفرد أو الجماعة بالآليات التى تحكم الجدل القائم
 بينها • ولعلّ فى حضور الموروث الصوفي فى صورة الجسد عند أدونيس ،

(236) الثابت والمتحوّل - ج - 1 - ص • 252 و 253 •

(237) الاتباع والابداع عند العرب هو موضوع " الثابت والمتحوّل " •

وهو موضوع الفنتسم الثالث من هذا البحث، ما يؤكد هذه المسويات
المداحله المقاطعه .

٢٠٩

القسم الثالث
تجليات الجسد في الموروث الصوفي
وأثرهما في
صورة الجسد المرئي والمتخيل في
شعر أدونيس

٢٠٠

هل يمكن الحدس عن حسد مرئي وجسد محبب في الأدب الصوفي ؟ وإلى أي حد سيعلم هذا الحدس ؟ ألم يسفر في الأذهان أن التصوف طاعنه روحه يدور حول عالم الباطن عالم النفس والقلب والروح ضعيفة وتهذبا ، وماجاة ومناهدة ، وأنه إثمار رسالة النبي الروحانية وجهد دائم يبذله المتصوف حتى ينعرف أسرار الغيوب الإلهية ، ويتحد بالمطلق أو بالعالم النوراني ؟ ذلك هو مفهوم التصوف المتداول في كتب الفقه والفلسفة والأدب ، فبرغم اختلاف العرائن والاتجاهات ، يجمع الدارسون على أن العرفان الصوفي يفهم على نائبة السريعة والحقيقة أو بتعبير أدق على الثلاثية المكونة من السريعة (النص الظاهر للوحي) والطريقة (السبيل الصوفي) والحقيقة (الحقة الروحانية من حيث هي إيجار فردي) (1) . وسواء كان هذا العرفان ثنائيا أم ثلاثيا فإن التجربة الصوفية كانت في أعماق صورها وتجلياتها محكومة بجدلين : جدل صاعد أي سفر من الظاهر إلى الباطن ، ومن السريعة إلى الحقيقة ، من العالم إلى الله ، وجدل نازل أي هبوط إلى أعوار النفس حيث يوجد الله (2) . فإذا كان ذلك كذلك فما هي صلة الجسد بالتصوف ؟ أولا يمكن ألا يكون الجسد غائبا في تجربة روحانية مفارقة تلغي العقل والمنطق وتتوسل بالذوق والحدس في اتجاهها نحو المطلق أو الجوهر الفردي ؟

إن أي قراءة لا تنفذ إلى صميم التجربة الصوفية لا يمكن إلا أن نفر بعين الجسد عند المتصوفة ، وهذا ما تذهب إليه جليل الدراسات المحصنة بالتصوف . ولكن القراءة المتحررة من أغلال السمعيات

(1) هنري كوربان - تاريخ الفلسفة الإسلامية - ص 283

(2) أدونيس " الثابت والمتحول " ج 2 - ص 93

القرّره ، والتي لا تسند الى أى سلطة مرجّعه ، سوى سلطة السّـمـر
الّـهـمـس ، ككشف عن حـبـور الحسد ، من التّـصـوّف بأنـجـامه العوى (3)
والسّـمـى ، لافى .

بدلّـى الحسد فى صـمـرأد يبيس الصدا حلة مع الموروث الصّوفى فى
ثلاث صور مرابطة هى :

(أ) الجسد مرآة الغيب (الجسد المؤلّه) .

(ب) جسد الأنثى الكونيّة الحالفة .

(ج) جسد الحب والموب .

فى هذه الصّور الثلاث نهج أدونيس نهج الصّوفية بمـزج
بين لغتين : لغة حسّية سهوانيّة ولغة طهرية قدسيّة ، محال ولا
بذلك أن يلمّ سنوات الجسد الموزع بين هاتين اللّعتين . ومن المعسـد
نبس هذه الصّور فى نماذج من الموروث الصّوفى ومن سـمـرأد ونيس ،
حتّى يمكن الوقوف على نمائها وتطوّرها وصلتها بالواقع الاجتماعى
الرّاعن .

(3) الغنوص أو " الغنوسيس " : كلمة يونانيّة الأصل ، أخذت معنى
اصطلاحيا هو التّوصّل بنوع من الكشف الى إدراك المعارف العليـا
ونذوّفها تذكّرا مباشرا لا يستند على الاستدلال أو البرهنة العقلية .
ويسمى مدلول الكلمة أيضا المذاهب الغنوصيّة التى تحتلّط فيها
العناصر الدّينية بمفردات من الفلسفة اليونانيّة ، بخاصّة الأفلاطونيّة
المحدثّة ومذهبها فى الفيض والصّـدـور .

الجسد الموءتـه

و

في الاتجاه الغوصي ، وهو الصورة الأعلى والأكمل للتصوّف ، ينقسم العالم إلى قسمين : عالم أعلى هو عالم النور ، وعالم أدنى هو عالم الظلام . وعلى رأسهما يوجد الإله الذي يسمّيه السهرورديّ المفسول " نور الأنوار القاهرة " . الأول سماوي لطيف ، والثاني أرضي كئيف . الأول يدبّر أمر الأجسام (الصيصية) (4) أي عالم الأنفس السماوية والأنفس البشرية ، فهو عالم " الملكوت " والثاني هو عالم المادة الموهوبة للوجود أو " البرازخ الظلمانية " من حيث هي حجب أو موت وليل مطلق (5) . ومن ثمّ فالجسم في فلسفة السهرورديّ الاسراقية حاجز أو مسافة تفصل الكائن عن الفكر المجرد أو حقيقة الحقائق ، فلا يتسنى بلوغ هذه الحقيقة أي الانتقال من المحسوس إلى المثال إلّا بالتخيّل فبالتخيّل يبلغ المتصوّف عالم " المثل المعلّقة " التي لها مظاهر تتجلّى بها كما تتجلّى الصورة في المرآة .

إنّ السهرورديّ يلغى إذن الجسد المرنّ ليحلّ محله جسدا متخيلا يتحرّك في عالم متخيّل ، فيه ما في العالم المحسوس من غنى وتنوّع ، ولكن بحالة لطيفة ، فهو صور وطلال تشكّل عتبة لدخول عالم الملكوت حيث يقوم ما يمكن تسميته بمدن الحلم الصوفيّة . وفي فلسفة الحلاج الغنوصيّة فإنّ الغاية التي يطمح المتصوّف إلى بلوغها تنحصر في اتّحاد بين الإنسان والذات الإلهيّة ، أبدّي . ولا يتمّ هذا الاتّحاد إلّا بقطع ثلاث مراحل

(4) الصياصى هي الأبدان . ج صيصية . وهي كلّ ما بحصن به .

انظر : هنري كوريان " تاريخ الفلسفة الإسلامية - " الهامش ص 319 .

(5) نفسه - من ص 309 إلى 320 .

أو عسرات :

الأولى عفة الحب (درجة المريد) والثانية عقبة الابتلاء
أو الفناء عن الحسد (درجة المراد) والثالثة عفة الاتحاد
أو روح الأنبياء . ولعلّ هذه المراحل لا بدّ من قمع النفس
السّهوانيّة ودليلها للنفس التّأطّفة ، وذلك بعلاجها بالزّهد
والرياضة . " من هذب في الطّاعاة جسمه ، وسخل بالأعمال الصّالحة
قلبه ، صبر على معارفه اللّذات ولم يك نفسه في منزع
الشّهوات ، ارتقى به إلى مقام المقرّبين ، ثمّ لا يزال يتنزّل
في درجات المصافات ، حتّى صفو على البشريّة طبعه ، فإذا
لم يبق من نفسه من البشريّة نصيب ، حلّ فيه روح الله الذي
كان معه على بن مرّم فصيّر مطاعاً فلا يريد شيئاً
إلاّ كان ، من كلّ ما ينغذ فيه أمر الله ، وأنّ جميع فعله
حينئذ فعل الله . " (6) .

إنّ انشاء الجسد بالزّهد والرياضة وزمّ الشّهوات ، حتّى يبرّق
ويصفو . ليس في فلسفة الحلاج إلّا سبيلاً لحيائه وبعثه
في هيئة جديدة . فالمريد في هذه الفلسفة يستطيع
أنّ بقّد جسمه بحيي يحدّ وصوره أو مرآة للذّات الالهية :
" سبحان من أظهر ناسوته . . سرّ سنا لاهوته الثّاقب
ثمّ بدا في خلقه ظاهراً . . في صورة الأكل والشّارب
حتّى لقد غايته خلقه . . كحطّة الحاجب بالحاجب " (7)

(6) ماسنيون " كتاب الطّواسين " - ص 135 والاصطخري " مسالك العمالك "

ص 90 .

(7) انظر : التّصوّف الاسلامي الخالص - محمود المصطفى - ص 184 .

وإذا كان المصوّف يستطيع أن يقدّ جسمه على هذه الهيئة المنخبلة أمكنه في نظر الحلاج أن يأول الآية القرآنية " هو الأول والآخر والظاهر والباطن " بقوله : " ها أنا الأول والآخر والظاهر والباطن لأنني أنا الحق وأنا الكل ووجودي عسر محتاج لدليل لأنني في كلّ شيء مفيم . " (8) . وقد قادت هذه الصورة المتصوّفة إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحبّ هي الحبّ الإلهي والحبّ الروحي والحبّ الطبيعي . فالحبّ الإلهي هو حبّ الخالق من أجل المخلوق الذي تجلّى فيه الخالق نفسه ، وحبّ المخلوق من أجل الخالق ، في آن . وليس هذا الحبّ سوى الرغبة في الله المتجلّي في المخلوق . أمّا الحبّ الروحي فهو الحبّ الذي يلتمس فيه المخلوق الوجود الذي يكشف له عن صورته ، فيسعى إلى أن تتطابق صورته مع المحبوب . وأمّا الحبّ الطبيعي فأنّه استحواذ ونشداً لارضاء رغبات المحبّ ونما اكتراث بارضاء المحبوب . (9) . وتلقى هذه الأنواع الثلاثة من الحبّ ، في المتصوّف إذا بلغ مقام الاتحاد أو الحلول حيث يندو الروحاني والجسماني وجهين لحقيقة واحدة . وفي هذه الحال فإنّ الذات الإلهية لا تتجلّى عارية عن الصورة (الجسم) سواء كانت هذه الصورة مرئية أو متخيّلة ، ذلك أنّ الله في نظر المتصوّف " ماسفي محلاً لا يبدّ أن يقبل روحاً الهيّاً عر عنه بالنفع فيه ، وما هو إلّا حصول الاستعداد من تلك

(8) المرجع السابق - الصفحة نفسها .

(9) هنري كوريان " الحيال الإبداعي في تصوّف ابن عربي " - ص 149

عن عاطف جودة نصر " الرّمز السعي عند الصوفيّة " - ص 139 .

الصورة المصوّاة لقبول من الحلّي الدائم الذي لم يزل ولا يزال . " (10)

ويذبح المصوّف إلى أنّ حلّي الدائم الالهّي يكون على سميّ :

فسم يكون بوسائط كنفه طاهرها ظلمة باطنها نور ، طاهرها حكمة وباطنها
قدره ، طاهرها حرّ وباطنها معنى . وهو تجلّي العالم المرئي المحسوس (الدار الدنيا) .

وفسم يكون بوسائط لطيفه نورانية طاهرها نور وباطنها نور ، طاهرها قدرة وباطنها
حكمة . وهو تجلّي العالم الآخر (الدار الآخرة) . " فالعارفون لمّا

حصل لهم الشهود والمعرفة في هذه الدار وفي تلك الدار صاروا لا يحجبهم
عن الله حور ولا صور وذلك أنّهم لمّا عرفهم به هنا لم يحجبهم
عنالك . " (11) . ولذلك كتب ابن عربي إلى الامام الرّاني : " تعال

عزّك بالله اليوم فل أن يموت ، فإدا حلّي الله لعباده أنكرته ولم
تعرفه . " (12) . ولهذا النجلى صله وبقية بالخيال عند المصوّفة ،

بحيث لا يمكن فهمه بمعزل عنه ، فالمحيّل في نظر المصوّف يدرك

بعين الحسّ كما يدرك بعين الجبال . وقد سئل السيخ عبد القادر

الجيلاني عن رجل تدعى أنّه يرى الله ببصره فاستدعاه فسأله

عن ذلك . فقال : نعم . فأنهيه ونهاه عن هذا القول . ثمّ

قيل له : أمحقّ هو أم مبطل ؟ فقال : هو محقّ ملبس عليه ،

وذلك أنّه شهد ببصيرته إلى بعد فنفس ، فرأى بصره بصيرته . وبصيرته

يتّصل ساعها بنور سهوده ، فظنّ أنّ بصره رأى ما شاهدته بصيرته

(10) ابن عربي " مفوض الحكم " - ص . 13 . وللتوسّع انظر المرجع

السابق .

(11) انظر السهروردي " عوارف المعارف " ص . 396 ومحمود الموفّي " التّصوّف

الإسلامي الحالي " - ص . 165 .

(12) نفسه .

وَأَمَّا رَأَى صِرْنَه ، حسب (13) . ويُفسر بعضهم هذا التحلّي بظاهرة المرايا المعاكلة فهو مثل انعكاس صورة من مرآة في مرآة أخرى عاكسة . وثمّ حجاب بين الرأس ، يرفع أمّا لأنّ بدا أراحته (جهد المصوّف) وأمّا سبب غروب " سيم الألطاف الإلهيّة منكشف الحجاب من أمام عين القلب " (14) . ولعلّ هذا ما يفسر قول الحلاج :

" حطّ بالقلب ما لا يحمل البدن . . والقلب يحمل ما لا تحمل البدن " لا لينى كتب أدنى من بلوز بكم . . عنا لا نترككم أم لتتنى أدنى (15) ذلك أنّ الصوفي يعتبر العقل حاجزاً دون الاتصال بنور الحقيقة . ومن ثمّ لا بدّ من تجاوز . وتعطيل فاعليّته وإطلاق فاعليّة القلب (16) . والخيال معاً . إنّ الخيال " إذا أدرك شيئاً فأنما يدركه بنوره ، والنور لا يحطى ، في كسفه عن الأشياء " كما يقول ابن عربي (17) الذي يؤكد أنّ رؤية الله بعين البصر مستحيلة ، لكنّها ليست مستحيلة بعين الخيال من حيث هي نور يكشف سقار الظلمة الذي يحجب الأشياء . ومعنى ذلك أنّ الذات الإلهيّة مثل الرّوح محجوبة بالجسمانيّ ، وما دامت كذلك كان النّظر إنّما هو البصر الحسّي فلا يرى إلّا الحسّ . فإذا استولى الرّوحانيّ على الجسمانيّ انعكس نظر البصر إلى البصيرة فلا يرى البصر إلّا للمعاني التي كانت تراها البصيرة . ذلك أنّ الرّوحانيّ لا يسهّد في هيئة محسوسة إلّا من حيث التشبيه ،

(13) المرجع السابق .

(14) هنري كوربان - " تاريخ الفلسفة الإسلاميّة " - ص 108 .

(15) Hallaj " Poèmes mystiques " Sindbad - Paris 1985 - P 82

(16) أدونيس " الثابت والمتحوّل " - ج 2 - ص 95 .

(17) محمود قاسم " الخيال في مذهب محي الدين بن عربي - 8 - 9 .

وان كان الحلاّ يذهب مذهباً مغابراً ، فتحفى بمشاهدة الصورة الالهية على وجه التّحجّر ، محلّقة في حسده الذي يحوى روحه : روحه وروح الله ولا يشهد سناً من التّرسّنه :

" أنا من أنوى ومن أنوى أنا . . نحن روحان حللنا بدننا
فاذا أبصرسى أبصرسى . . واذا أبصرته أبصرتنا (18)
وفى تجرمة كهده يعدو الجسد غائباً وهو حاصر ، وحاضراً وهو غائب
وينشأ جدل طريف بين المرئى والتّجلى أو بين البصر والبصيرة ،
وفد يحلّ أحدهما محلّ الآخر . حتّى لممكن القول إنّ الحالة التّى
حسبى الصّوفى أسببه بحالة الهلوسة البصريّة التي نجعله يرى ما
لا يرى . وربما ، بسبب من هذه الحالة ، تنوّع صور التّجلى فى
الأدب الصّوفى . فاذا كان الدّاء الالهية لا تتجلى بصورة واحدة مرّتين ،
متنوّع بحسب استعداد المتصوّف ، فإنّ الجسم الذى حلّ فيه هذه
الذات يسوّع هو الآخر فقلّب فى الصّور بقلّب الأشكال ، و " يتّسع القلب
ويصيق بحسب الصّوره النى يقع فيها التّجلى الالهى " (19) أو كما
يقول ابن عربى : " تنوّعت الصّور الحسيّة فتتنوّعت اللّطائف ، فتتنوّعت
المآخذ فتتنوّعت المعارف ، فتتنوّعت التّجليات ، فوقع التّحوّل والتبدّل فى
الصّور . " (20) .

و

(18) أسرار الحلاّح - سندباد - باريس . 1985 - ص . 82 .

(19) الرّمز السّعى عند الصّوفية - ص . 143

(20) مجموع رسائل ابن عربى . ط . جمعيّة دار المعارف العثمانية / حيدرآباد

ط . 1 - 1948 - ج . 2 . (أوردّه عاطف جوده نصر / المرجع السّابق) .

أن الحسد المؤله (الصوفي) لا تتحقق تجلياته المتنوعة إلا بضرب من الوجد والحدس . الساعده احاطته . وإد سحقي هذا الحسد ، فنى الصوفى عن دانه ، بأن كشف الحلال . بوجد المحو والغيبه ، كما يقول الامام القسى (21) . وهو مقام لا يبلغه الصوفى إلا عبر حلقات متدرجه منصاعده . وللتعبير عن هذه المدارج لا يجد الصوفى بدا من التوسل بالمظاهر الحسيه الطبيعیه كالشمس والقمر والليل والنهار . . . فيصفى عليها طابعا استبطانييا ميتافيريقييا .

يقول القسى فى تفسير الآله الفرائيه: " والعمر قد رناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم ، لا السمر ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار . " إن المراد يكون فى أول الطلب ، طلب الاتحاد بالذات الالهيه والعاء فيها ، رفق الحال محنصر الفهم ، ثم تزداد بصبرته فيصير كالقمر كاملا ، ثم يافى ويدنو من السمر ، وكلما ازداد دنوا ازداد فى نفسه نقصانا حتى تلاسى ، ويحتفى ولا يرى (22) . وذلك تتحقق الوحدة بين السماوي والأرضي ، بين الأبدى والذائر . وفى هذه الوحدة يدرك المحب ، كما بيين " كوربان " أن الصورة الالهيه ليست خارجة عنه ولكنها باطنه فى وجوده . " ولدى هذه النقطة الجوهرية من التجربة ، تأخذ دائرة جدلية الحب فى الانغلاق على ذاتها " (23) إذ تبرز فى الوحدة الصوفيه ثنائية ميرة هى ثنائية الحب والمحبة ، ويعد والحب حجابا على المحبة . ولنوضح هذه الثنائية يمكن الاحالة

(21) الفسى " نحو القلوب الصعير " - ص 51 - و " اللطائف " 107/1

(22) نفسه - ص 52

(23) هنرى كوربان " الحيال الابداعى فى صوفية ابن عربى - ص 157

و " الرمز الشعري عند الصوفية " - ص 147 .

على رمزته "مس وليلس" التي شعف بها الصوفيّة سحفا كبريا
واسحد موهبا في التعبير عن التجلّي الالهي ومقام الغناء والاتحاد ،
فأنطفوا مسا عبارتهم الشهيرة " أنا للى " فبسا على عبارة الحلاج
" أنا الحق " . أى أن المجنون فنى فى " للى " عن " للى " فصار
حبّه لها حجابا عليه وعليها ، أو صار يحبّ حبّه لها ، فهو مسعول
بحبّه عنها (24) . ولهذا كان الشبلى يقول : " يا قوم، هذا
مجنون بسى عامر ، كان إذا سئل عن للى يقول أنا للى ، فكان
بعيب بللى عن للى حتّى بقى بمسهد للى ، ويغيب عن كلّ
معنى سوى للى ، ويسهد الأشياء كلّها بللى . . . " (25) .
ولهذا يلاحظ " كوربان " أن الصوفى ، فى بداية التجربة ، يتلمّس
الصورة الالهية فى المظاهر الطبيعية الخارجيّة ، رغم أنّها تحي كلّ
وجوده الباطن ، فينتقل فى الحب عنها بين المرئيات والمجسّدات ،
حتّى إذا آب الى حرم روحه ، أدرك أنّ الصورة كامنة فى أعماق
وجوده : (26)

" إذا تجلّى حبيبى . . بأى عين تراه
بعينه لا بعينى . . فما يراه سواه . "

وفى هذا المقام يعد والاتحاد محو وغيبة وصحوا وفرة فى آن ،
فالصوفى يهب للمحبّوب جسده كلّّه ولا يبقى منه سى . يقول
الحديث القدسي : " فاذا أحببته كن له سمعا وبصرا " . فاذا تمّ

(24) عن أدونيس فى وصف العلاقة بين جميل وثينة - الثابت والمتحول -

ج . 1 - ص . 230 .

(25) أبو نصر السراج - " اللمع " - ص . 437 .

(26) الخيال الابداعى - ص . 157 .

له دلالة على نفسه وطلب فأنحذب إلى المحسوب حتى صار " هو هو " من مرحلة أولى س " أنا أنا " في مرحلة ثالثة ، ثم يدوم الذاب الالهية ، مسعر بالفرق لافئائيه " أنا " سهد على وحدة " الأنا " وسأ اسكالته عبر عنها الحبلى عوليه : ان كنت أنت هو فما (أنت أنا) ولا حل الاسكالته إلا بوبة وجدانية ترسى توحيد " الأنا " المنصهرة بفواها الطاسره والباطنة ، جسمها وروحها فى الذاب الالهية ، فتستبدل السهاد " لا اله الا الله " ب : " لا أنا الا أنا " . (27) وفى هذه الوحدة المعارفه سلم كل سىء وذوب الثنائيات وتمحى الفوارق والحسد وده بممرح المطلق بالتسبيى ونصبح الأعداد جلبيات لحقيقة واحدة . وعلى هذا الاساس عرف الصوفية الجسد على أنه " كل روح ممثّل بنصرف الحال المعصا " وظهر فى جسم نارى كالجن أو نوى كالأرواح الملكية والانسانية حين عطى قوتهم الذائبة الحلع واللبس فلا يحصرهم حبس البرازخ . (28) أى لا يحصرهم العالم القائم بيبى عالم المعانى المجردة والأجسام المادية . وقد م بصورة الجسد المؤله فى العرفان الصوفى وتطور حتى نلبست بلبوس الأسطورة ، فنظر الصوفى يجتاف نظر الله ويكشف المجهول " كان السبكي كير الكسف ، لا يحجبه الجدران والمسافات البعيدة من اطلاعه على ما فعله الانسان فى قعر بينه " ، وصوته يسمعه البعيد مثل القريب " حتى كان الأطرش والأظم إذا حصرا يفتح الله أسماعهما لكلامه . " ، وجسده يحول من حجم الى حجم " كان اذا تجلّى الحق عليه بالتعظيم

(27) الرمر السعى عند الصوفية - الفصل : رموز الأعداد والحروف .

(28) على الجرجاني - كتاب التعريفات - وعلى زيعور " العقلية الصوفية

ونفسانية الصوف " - ص . 165 .

سدوح حتى يكون فعلة ماء ، ثم سداركه اللطف فمفسر محمد سنا
 سيئنا حتى يرد إلى جسمه المحساد . " ، وفيه حاله الناس ومحبهم
 البركه ، ربح ماء الحسد ، عسرا عن استمرار الحياه في الموت (فاس
 أعصاب القرواى كان أسهل أعصاب سسغون سراب مفره ، ومفره كلكم
 الناس ويرد عليهم) ، بل إن جسد الصوفى يقتصر من الموت ليحل
 مشكلات القصاد " ولقد قصدنه فى حاجه ، فأبته حرج من فبفره
 يمسي من دماط وأنا أنظره إلى أن صار بينى وبينه حـ
 حصه أذرع " . . . (29)

لقد استمد أدونيس كثيرا من هذه الأساطير الصوفيه المعلفه بالحسد
 وأعاد صياغتها ، إذ وجد فيها ما يعزز رؤيته الشعريه ، فهي عموم
 على الحسد والتحيل ونفوس الحواجر بين الانسان والطبعه وسعف
 الشاعر فى ربط العاصى بالحاصر والمرئى باللامرئى ، والتجربه الفردية
 بالتجربه الجماعية ، ونكسب النص الشعري الحديب " سرعة " الانتماء
 إلى الموروث الثقافى .

فى مرآة لأبى العلاء " يعد والغبر رمزا لاستمرار الحسد
 حيا ، فهو يمسي مقلدا حطى الشاعر ، وينفصل الصوب عن صاحبه
 فيجد وجزءا من الرمن فى أديته ، ومن الكلام فى بقاءه ، ففى
 ازدهاره ومائته :

" أذكر أننى رن فى المعره
 عينيك ، أصعب إلى خطاك
 أذكر أن الغبر كان يمسي مقلدا خطاك

29 المرجع السابق - عن الشعرانى " لواقع الأنوار فى طبقات الأخبار " .

هـ كسار - سوا القسور
عوضاً ، عمل رَحْمَه بِيَام
فِي حَسَد ، نَام أَوْعِي حَسَد الدِّلَام
عَلَى سِرِّر السَّعَر • " (211)

وفى " مرآة الساعد " و " مرآة لمجد الحسن " جفاف البطل صفات
النَّوّه أو الألوّه ، فله كراماته وحوارقه • إنّه محور الكون والأشياء
فالحجار يحو على الجسد العارى المدق وقد اسفرت فيه الرماح وداسته
الحوول ، والأزهار لئود به وسام عند كفه ، والأشجار تسير في جنازته
والأشجار مسد مطرفه لسهد الصلاة فى مسجد الحسن ، حيث
بكى السّف ويطوف الشّاف بلا دس :

" - وحسبنا اسفرت الرماح فى حساسه الحسين

وأريب بحسد الحسين
وداس الحول كلّ نقطة
فى حسد الحسين
واسلب وقسمت ملابس الحسن
رأيت كلّ حجر يحنو على الحسين
رأيت كلّ زهرة تنام عند كنف الحسين
رأيت كلّ شهر

بسبر فى حازة الحسين •
- ألا ترى الأشجار وهى مسمى
حديباء ، فى سكر وفي أنباه
كبي سهد الصلاة
ألا ترى سيفا بعير غمد
يكى ، وسيف بلا دين

(30) أدونيس - " المسرح والمرايا " - الأعمال الكاملة - ج 2 • ص 192

للموف حيا مسجدا المسبب ٤ " (31)
 وقد "مذاك - الحرائك " مسجدا الشاعر أسطورة الاسراء والمعراج ،
 ويحفد بالنساء القدماء ، لكثبه سمها بدلالات جديدة ، حيث
 يرفع الشاعر في سيرة معراجه ، فلا طلب الكمال أو التفرّد ،
 وإنما ادراك الواقع الراسخ ومييره • ومن ثمّ فإنّ المراحح أو الاسرار
 في هذه القصيدة ، ليس حركه صعودّه أو عموده ، بل حركه أفقّية
 تاريخيّة سحرها ساعر سيّ :

" - سددت فوق حسدى نيايى

وجئت للصحراء

كالبراى واقفا بعوده حبريل ، وجهه كآدم ، عناه كوكبان

والحسم جسم فرس • وحيمما راسي

زليل مثل السمكة

في سبكه ...

- أيقن هذا زمن الناسح - الاضاءه :

السمسر عن قطرة

والنقط رأس جمـل ...

ولم نزل نزل ... ها وصلنا

ودعنى جبريل ، قال : حدّث بما رأيت • واختفى البراق ...

حدّث ، تمّ الحكم والفراق

حدّث ، كانت هامة الحرائي

(31) مرايا وأحلام حول الزمان المكسور • ص 85 و 86 •

- الله السَّيف ، حرب حجراً مبرأ كطغسل

- ارد الخيال - - - - -

أشياء - - - - -

أشياء كل رمس

عصمه الحالو - بالرجاء أو بالبأس

سوره التبي

مكونه السمس

مكونه بالفرج الكوى . " . (32)

وم. " مرآه لأورفوس " نفصل الظل عن الجسم ، فنحرر الجسد من
عبود الواقع ونحرر العبد من عبود الطواغيت . وللظل في العرفان
الصوفي مكانه متمزه ، فهو ردف الظلمة التي نسا من الأقسام
الكفه . ويطلب على العلم بالذات الالهية ، فإن العلم لا يكشف
معها عرها ، اذ العلم بالذات يعطى ظلمة لا يدرك بها شيء ، فهو
كالصر حين يحساه نور السمس عند علقه بوسط قرصها أو ينبوعها ،
فانه حينئذ لا يدرك شيئاً من المبصرات . والظل هو أيضاً الوجود
الاصافي (قال الله ألم تر الى ربك كيف مد الظل أى بسط الوجود
الإصافي على الممكنات) . (33) وهو كذلك الاضمان الكامل المتحقق
بالحضرة الواحدية . وفى قصيدة أدونيس بفتقد " أورفيوس " (34)
القدرة على التحكم بظواهر الطبيعة ، فهو يعجز أن يغير الحميرة
حتى بمنحها الهيئة التي يريد ، ويجهل أن يصنع للجسد الميت
سريع حب أو رنين أو ضعيرة ، لكن ظله المنفصل يصبح صورة ، سجية
لهذه القدرة العفودة ، فهو لا يصيح بموت " أورفيوس " ، وإنما يتنقل
ويطوف ، كما هو الشأن في الأساطير القديمة حيث تحول الأموات
إلى ظلال ، ويستطيع الظل أن ينفصل عن الجسد في النوم وأن يجوب

(32) السماء الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي) - ح . 2 . ص . من 121 الى 151

(33) تعريفات على الجرجاني .

=

الأرجاء ، . إنَّ الحسد المؤلَّه في هذه القصيدة ليس إلا " حال الطَّل " .
 اد في صورته صانع الافئحة والكمال ، والتَّحْسِيم والتَّحَرُّد . ولهذا
 القلب " حال الطَّل " بدل " طَلَّ الحبال " دلالة ماعريفية
 ووجدانية عمقه إذ يَشِير إلى الجسم في صورته المأساوية
 في عطفه وزواله ، في مرقه وانفصامه . (35) فهو موصول ، في الفضيعة
 بهذا الساق العربي الاسلامي . لكن يمكن أن يكون أصلاً مفعلاً
 من " فامست " ، (36) ففي " فامست " سر الحبال في غنى
 شخصته مفصلة عن الشخصيه الرئيسة . يقول أدونيس :

" فبارك الحزيب ، أورفيوس
 عجز أن يعثر الحمير
 بحبل أن يصنع للحبيبة الأسبره
 في فطر الموني سرير حبّ حنّ أو زندين أو صفييره . . .

= (34) أورفيوس: شخصيّة أسطوريّة " ، قيل إنّه عاش قبل هوميروس ، إلا أنّه
 لم يرد له ذكر في أسعاره التي خلد فيها أرباب اليونان . وكذلك لم يرد له ذكر
 في كتاب " هيرود " . نسب اليه الديانة الأورفية . وهي ديانة نسبه
 الرّهبة (انظر سامي سعيد الأحمد - " الاله زووس " - مطبعة الجامعة ،
 بغداد . 1970) .

(35) يقول الحيام في إحدى رباعياته :
 " هذا العالم الذي تحرك فيه
 أسبه فانوس سحر
 الشمس هي التّـمـو
 ونحن نحرك أسبه ما نكون بالطلال " .
 (36) " فامست " لـ " جوته " الشاعر الألماني المعروف .

المحذ الآ على الصفاء
 رأسا ، وكل رهرة عسا
 والماء مل صوب ،
 أسمعك الآ أرا طلا
 فمر من مداره ،

وبدا الطواف . . . " (37)

الصور الجسد المؤله فى شعر أدونيس عديدة ومتنوعة ، بحيث
 صعب الاخطه بها كلها ، لكن مكن القول انها تسنرك فى هذه
 القدره على اجنياف الالهة واستبدانها (38) والتحكم فى مفردات
 الكون وأسائه وتغييرها وتحويلها . ولعل قصيدة " أمام الصقر " ^١
 بحزل كل هذه الصور ، ففيها بمعنى " الصقر " على الساعر صورة النبي
 أو الاله الذى وسع نفسه كل سى ، فهو يستطيع أن يحرق سنن
 الطبيعة وأن يعبد صاغها وفق إرادته الخاصة :
 " لو أننى أعرف كالساعر أن أسرك النبتات
 أعراسه ، فتعب هذا السحر الحاري بالأطفال
 لو أننى أعرف كالساعر أن أدخن العرابه
 سويت كل حجر سحابه
 تمطر فوق الشمام والفراخ
 لو أننى أعرف كالساعر أن أعير الآجال
 لو أننى أعرف أن أكون

(37) " مرآة لأورفئوس " - المسرح والمرايا . ص 194

(38) الاجتياف والاستبدان اصطلاحان يستعملهما على زيعور فى تحليل هذه

الظاهرة . (انظر كتابه " العقلية الصوفية ونفسانية التصوف ") .

اجتياف : يمكن أن نكون ترجمته لـ " introjection " .

نبوءة سذر أو علامه
لصحبنا عماه
كانهمي وأمل من
باسمى فوق السام والعرب
بالله يا عماه ٠٠٠ " (34)
دلالة الجسد المؤله :

إن صورة الجسد المؤله في نصوص أدونيس المتداخلة مع الموروث الصوفي ، تبدو ، من وجهة نظر ايدولوجية معينة (ماركسية مثلا) موصولة ببنية الفكر الأسطوري الحرافي وباطلاقه ولا زمنيته ، ومفاهيمه التي تعيب الانسان والتاريخ ، اذ هي نرتكر على مبدأ الوحدة المطلقة وتنطلق من الكثير إلى الواحد من حيث هو المركز والأصل

- (39) " أيام الصقر " - كتاب الهجرة والحولات في أقاليم النهار والليل ص 61 7
أن القدرة على استنزال المطر ظاهرة أسطورية مرتبطة بالكرامات الصوفية
ومن الجلي أنها نتاج البيئة الصحراوية . ولهذا السبب فهي تضرب بأغوارها
في المجتمع العربي قبل الاسلام ، وتمثل طقسا دينيا (صلاة الاستسقاء) .
يروي ابن هشام : " ابن المهديان قدم علينا قبل الاسلام بستتين ، فحلّ بين
أظهرنا . لا والله ما رأينا رجلا قط يصلي الخمس أفضل منه . فأقام
عندنا ، فكنا اذا فطعنا المطر ، قلنا له : اخرج يا ابن الهيبان
فاستسق لنا . فيقول : لا والله حتى تقدّموا بين يدي محرّكم صدقة ٠٠٠
قال : فخرجها ثمّ بخرح بنا إلى طاهر حرتنا فيستسقى الله
لنا ، ما يبرح مجلسه حتى تمر السحابة ونسقى . قد فعل ذلك غير
مرة ولا مرتين ولا ثلاث . " (السيرة - ج 1 - ص 232 - 233) .

ومن المأثور بالتسبيح معقود الملائكة سموه ، والتسبيح خصوصاً فيه
لكس ، برغم ، ما في هذا التقيد ، من حوق وعمى ، فالصورة
الجسد المؤلمة عند نوح الصوفية مجالحه مع الطسعة واسعاودة
لوحده الاسان المعفوده ، أو منعقد الاسان الى انسانيته . فالاسان
في هذه التجربة العذة حالو نفسه ورث نفسه . وليس هنا ، أبلغ
في التعبير عن الاسان من حيث هو قيمة مطلقة ، من سهادة الجلى
" لا أنا إلا أنا " . لكأنها صرخة " زرادشت " نزع الانسان أمام
دائه ومصيره .

صبح آل صورة الجسد المؤلمة بلبس لبوس الكرامة الصوفية
وعدرتها على حويل الأنساء وقلب الأعيان ، لكن هذه الكرامة في
سباق السام الأذوي ، لسبب الآلة الاسعاره والحلم السلى
سوقل في مطقه " ما لا ينقال " وأتى على أكثر ما يمكن
من الامكان والاحتمالات ، وكأنها تنغم للجسد الغائب والمستلب
في البلى والعلائق الاجتماعية - الثقافية الشائدة ، فتصممه
ورفعه الى مسوى الألوهة . وربما بسبب من هذا الاعلاء ، وسمت
الصوفية بالاطوائبة والاسلاح من المجتمع . غير أن هذا النقصد
الموجه الى الصوفية أو الى الأدب الحديث الذى بنحو منحى صوفيا
لا ينببه أصحابه التى أن فى الصوفية صقلا للذات واعادة اعتبار
للحصىة الفردية المطموسة فى الحضارة العربية الاسلامية ، حيث
لا سلطة إلا سلطة الجماعة ، والى أن فى فكّ العلائق الاجتماعية
امراراً بالحرية الفردية وسلطة المثل الأعلى . واذا كان ثمة اعتراض
وجه على صورة الجسد المؤلمة فى الأدب الصوفى ، فأنه كمن فى
مظاهر التصحيم التى كثيرا ما تتخذ طابعا سحرى ، وفى القول
بانقلاب الأعيان بدل نمائها وتطورها . ولكن هذا الاعراض لا

سبحي، أن حبيب لنا، المطاعير الاحاسيه في، الصوقة • فالصوقة
هي التي احف بالاسي الدوسه احافه وأحلب المراه محلاً
ببرافه مدارج الرفي ، فاصولها بالرحيل ، بل جعلتها منقوصه
عليه •

• و •

حسد الأنسى الكويتية

و

عصره الباحث في موقف الصوفي من المرأة ، نظريات فحة وأحكام
مفهومه ، ينعلمها أصحابها دون تثبيت أو توقف . فالصوف في نظائر
هو لاء شخصته مبتله ، محرمه على المجتمع ، فمع الذواصل الحسنة
وكنيتها ونزعه في اللذات الحسية البدنية . والصوفي منحرف
إلى الجنسية المثلية ، فهو لا يسبح حاجانه الحسية بالطرق السوية .
والصوفي شخصيته " سادية " تستجلب اللذة من الألم ، من ترويض الجسد
وعذيبه بالجوع وفتح الشهوات من الطعام والشراب ، ولئن كان بإمكان الباحث
أن يعترف في سره بعض المصوفه وأدبهم على ما عزز هذه النظريات
والأحكام ، فإن تعميمها بحيث تشمل الجميع ، من شأنه أن يحجب ما
يمكن اعتباره موقفاً سويًا من الجسد ، رغم أن الفضيحة ليست قضية
أخلاق ، تقدر ما هي رؤية اجتماعية - ثقافية ، تضافرت في بلورتها
عوامل حضارية معقدة . الموقف من الجسد في الأدب الصوفي هو في
الحقيقة مواقف . فإذا كان سقيو البلخي يرى أن مبتدأ الدخول في
الصوفية أدب النفس بقطع الشهوات من الطعام والشراب على القوت الكافي
ومنعها من الشبع بالليل والنهار ، لأن امتلاء الجوف " مشغل للجسد
عن العبادة والصلاة " . (1) وإذا كان أبو بكر الرازي ينحوي فلسفته
منحى صوفيًا زهديًا ، فيؤكد أن " العشق يجاوز حد البهائم
في عدم ملكة النفس وزم الهوى وفي الانقياد للشهوات " لأن اللذة
ليس سوى إعادة ما أخرجته المؤذي عن حالته إلى حالة تلك

(1) سقيو البلخي (منتصف القرن الثاني للهجرة) - انظر:
آداب العبادات " ضمن " نصوص صوفية غير منشورة " - تحقيق بولس
بوا اليسوعي - ص 170 وما بعدها .

التي كان عليها ، وسرنا إلى ما رجع حراً من موضع طاليل
 إلى محراء حارّه ثم عاد إلى مكانه الأول فأنه بسلاذ هذا المكان
 حتى يعود الحسد إلى حاله الأولى ، فإنا نرى ذلك بعد الاسلاذ
 ومن ثم فاللذّه رجوع إلى الطبيعة . وهي ليست مفردة حالصّة
 بريّة من الألم والأذى ، لأنها لا تحدث من غير أذى يتقدّمها
 ولا تكون إلا بمقداره . ونسبهم (الرازي) إلى أن الواحد في حكم
 العقل أن يمنع الانسان نفسه عن العسوق قبل وقوعها فيه ، أو أن
 عظمها من العسوق ، إذا وقعت ، قبل اسحكامه فيها . ثم بعّلل
 موقعه بعلا فلا فسقاً فعرف الحب بالموت ، حتى بصرف الانسان
 عن الحب " أن مفارقه المحبوب امر لا بدّ منه اصراراً بالموت وحوادث
 من حوادث الدنيا وعارض من عوارضها البتّة للشمّل المفرقة بين
 الاحبة . " . ومعنى أن يكون العسوق محلله لللطافة واللّبامه والهيئّة
 والزينة " فما يصنع بجمال الحسد مرفح النفس ، وهل يحتاج إلى
 الجمال الجسداني ويحسد فيه إلا النساء وذو الحنث من الرجال " .
 (2) وإذا كان سمّه فخر الدين الرازي يعارن بين اللذات العفليّة
 واللذات الحسيّة ، فيعتبر الأولى أسرف وأكمل ، وينفى أن يكون
 أقوى اللذات وأكمل السعادات لذّة المطعم والمنكح والمكّد ، ويرى
 أن الاسعال بقضاء الشهوات هو من دفع الحاجات إذ " لو كان قضاء
 شهوة البطن والفرج سبباً لكمال حال الانسان وسعاده ، لكان الانسان
 كلّما أكثر اسخالا بقضاء الشهوات البطنية والفرجيّة ، كان أكمل انسانيّة

(2) أبو بكر محمد بن رزيّ الرازي (ولد 250 هـ وتوفي 313 هـ أو 320 هـ)
 جمع المستشرق " بول كراوس كتبه في كتاب واحد ، مختارات من كتب الرازي -
 القاهرة 1939 .

وأعلى درجته . " (٢) . وإلا كان عصر الصوفية قد انصرفوا إلى الجنسية الملتفة ، لأسباب حصارته ، ومقتبته لبدنها مجال سرحها ، أو لأسباب صوفته ، فالصوف طمس جماعة . مبهم . ومن الثابت في الدراسات التفسيرية الحديثه أن التوجه الحسي كثيرا ما يحصل في الاحفالات العامة ، مبرز الذواع الجنسية ، وقد تنحرف ، في الجماعة ذات الجنس الواحد أو في المجتمع الذي ساعد بين الجنسين ، فإن هذا كله لا ينبغي أن يحجب صورة الجسد المسرفة في كثير من التصورات الصوفية . إن الجسد في الاتجاه الصوفي عامه موضوع غريب وتكريم ، سواء كان جسد الذكر أم جسد الأنثى . يروي الغزالي أن بعض الناس أكره حال الصوفية فقال له بعض ذوى الدبى : ما الذي تنكر منهم ؟ قال : يأكلون كثيرا قال : وأنت أيضا لو جعت كما جوعون لأكلت كما يأكلون . قال : فكحون كثيرا . قال : وأنت أيضا لو حفظت عينيك وفرجت كما يحفظون لنكحت كما يكحون . ويرى الغزالي عن الحنيد قوله : أحنأ إلى الجماع كما أحنأ إلى القوت . ويفسر الغزالي سر هذا الاختفاء بالجسد عند صف من الصوفية وأما إتياءه بسياق التجربة الصوفية نفسها فيبين أن النكاح ليس مانعا من التحلى لعبادة الله من حيث أنه عقد ، ولكن من حيث الحاجة إلى الكسب . ولهذا يعتبر الغزالي الزوجة على التحقيق قوتا وسبيبا لطهارة القلب وتقوية له على العبادة ونزوحها للنفس وابتاسها بالمجالسة والنظر والملاعبة ، " وفي الاستئناس بالنساء من الاستراحة ما نزيل الكرب ويروج الفلاس " ويصح الغزالي بالتبى العربى ، فيقول : إن الوحي كان ينزل عليه أحيانا وهو على فراش امرأته ، ويحل قوله : " يا أم سلمة لا يؤذنى " .

(٣) محر الدبى الراى (٤٤٥ هـ - ٥٥٦ هـ) . من كتاب " النفس والروح " .

استعمل ثلاث خصائص العرلة الجاهلة ، فإن سوانر صوره الجسد المضخم
في العرلة الاسلاميه مما حبا المخلقة : الحسنه والعذريه والصوفيه ،
دفع إلى مراة الاسعاره من روايا أخرى .

لماذا احتفظت هذه الاسعاره بوجهها ، رغم تعب الظروف والملابس
الحصاريه وانهار الاعفاد الدنيه والاسطوريه الفديمه ؟ صحيح
أن الدو انصرف أكثر ، حب أسر الفران وتمازج الأجناس إلى المرأة
البهاء الناصعه والبهاء المعدلة الفامة ذات الشعر الأسود المنسل
والازدهار الحصاره في العصر العباسي جعل الناس يميلون أكثر إلى
المراة المجدولة التي لا سمن في حدها ولا ترهل . وهي المراة
المال النى جمع الجاحظ عامر جمالها في قوله : " وأكثر البصراء
بجواهر النساء ، الذس هم حباذة النفد ، يعدّ مون المجدولة ، وهي
التي بين السمينه والمسوقه ، ولا بدّ من جودة القدّ وحسن التجريد
واعندال المنكبين واسواء الظهر ، ولا بدّ أن تكون كاسية العظام
بيس المئله والقضيفه ، ولذلك قالوا : كأنها غصن بان أو فصيل
حيزان وجدل غان . " (5) . صحيح أن الذائقه العرييه في هذا
العصر لم تعد تستسيخ كيرا تسبيه المراة بالبقره أو الظبييه
وبالشمس أو القمر ، لأن الحاربه الفائقه الحسن ، كما يقول الجاحظ
" أحسن من البقره وأحسن من الظبييه وأحسن من كلّ سى شبهت به
وكذلك قولهم كأنها القمر وكأنها الشمس . فالشمس وإن كانت حسنة
فأنها هي سى واحد ، وفي وجه الانسان الجميل وفي حلقه ضروب
من الحسن العربى والتركيب العجيب ،

(5) للتوسع اطر صلاح الدين المنجد " جمال المرأة عند العرب " ص .
56 وما بعدها و " الزواج عند العرب " من ص . 119 الى ص . 148

«مد سكتاً في أعراس الاسنان أسس من عبي الدائم» والقبرة وأل الأمر
سبها معاوب. (6) ولك بعدا كلفه فال الحسب إلى الحسد
الأنسو المصحح لم يحب في العزلة العزلة الاسلاميه ، حتى في
منهاها الصوفي ، وإن امرح صورة الحور العن ، وأخذ عنثا وصورا
مختلفة ، قد يكون أبرزها صورة الاسى الكونية الخالقة الممزجة
بالطبيعة ومظاهرها .

حسد الأنسى الكونية الخالقة :

(أ) الأصـول :

إن صورة الحسد الأنسى الخالق في الأدب الصوفي أصلا في العزلة
الجاهلية الحسية وفي العزلة الاسلاميه العذرية . ومما عرّز سلامة
هذا الطرح صورة الحسد المصحح في هاس العزلة كلبهما ، واقترا
اللغة المعتلثة باللغة الطهرية في القصيد الصوفي .

إن الجسد المصحح الذي تقدّم الحديع عنه ، في الفصل الأول من
هذا القسم ، يمكن احتزاله في صحامة التبدى والرديس ، فلا تكاد
تحلو قصيدة فديمة من إبراز هذا العنصر في التغنى بجمال المرأة-
المثال . ولا يمكن أن يكون ذلك ناشئا من فراغ ، فلا بد أن تكون
له جذور في اللاوعي الجمعي وفي الاعتقادات الدنية والاسطورية .
ففي كثر من تمانيل الآلهة يولي النحات غاية كبيرة لصدر الآلهة
وثدييها ، فالآلهة ، " غات " ذاب أثداء ضخمة بسيل منها الماء (7)

(6) كتاب مفاخرة الجوارح والقبان من مجموعة رسائل الجاحظ .

(7) علي زيعور " صياغات شعبية حول المعرفة والخصومة والقدر " - ص 76

ومن الجليّ أن افتراس الشدى بالماء رمز الحياة والانبعثا لا يمكن إلا أن يحيل على صورة الأم رمز الخصوبة والخلق والطبيعة المتجددة . وفي تفسير الأحلام لاس سريس (8) وغونفسر بسمد دلالة من الأعراف النفاقة السائد ، من طلعات الناس ورعايتهم وحاجاتهم ، ترمز الأرداف الصخرة إلى المرأة المعطاء التي ستجيب ولدا بعمر طويل ، وترمز البدانة في الحلم إلى قوة الدين والحلم وحصب السنة ، في حين ترمز النخافة إلى الحسد والفحط . وفي معاجم اللعنة ما يعضد هذا الطرح ويجلو إلى حد كبير سر الاحتفاء بالجسد المضمم في شعر الحب عند العرب ، فالبادن والبدن هو الجسيم ، والبدنة (محرّكة) من الابل والبقر ، كالأضحية من العنم يهدي إلى مكة للذكر والأنثى . والمرأة العيلة التي افتتن بها شعراء العرب ، من عبل أي ضخم وغلظ ، والعبيل هو الضخم من كل شيء ، وأعبيل السجر طلع ورقه وجرح ثمره . والعيلة تستدعي إلى الذهن لفظة البعلة والبعيل . والبعيل هو الأرض المرتفعة وكلّ نحل وسجر وزرع سفته السماء . والبعيل اله صنم " كان لقوم النبيّ الياس . والبعيل مالك السىء ورّبه . والبعيل : الجماع وملاعبة الرجل امرأته . . . (9) وعلى هذه الهيئة تتضافر كلّ هذه العناصر تضافرا مثيرا ، وتبادل وظائفها ورموزها تبادل سحريّ ، فتزلق الاستعارة من موقعها إلى موقع أحتها ، لتنشأ من هذه الرموز والاسعارات المتوالجة صورة الجسد المضمم جسدا الأنثى الأم أو الأنثى الكونية الحالقة ، رمزا للوفرة والحياة ، والخصب والنماء . إنّه

(8) ابن سيرين " كتاب تفسير الاحلام " - ص 74 و 91 .

(9) انظر لسان العرب و ترتيب القاموس المحيط : مادة : بدن و عبل و بعيل وانظر أيضا سمن .

الجسد الأم الذي يعود به الشاعر وسكن فيه ، فإذ احمى به في
صوره المعسوفة فأتى رجعى بسوره الأم المألوه الحالقه ، والطبعة
الحية المحددة . ولم سدد العزلته العدرته عن هذه الصورة ، فهي
سليمة اللاوعى الجمع نفسه والناسخ الأولى نفسها . وهي نصيم
الشاعر العذري للفسم الأعلى من جسم المرأة ، تصحيم لصورة الأم العذراء
التي يأبى اللاوعى إحصاءها إلى علمته الجنس . إنه جسد الأم الأسطورية
الظاهرة النفي النى حمل دون أن يمسها بسر . فهي خالقة وليست
مخلوقة .

من هذه العناصر منمعه ، من العزلته الحسية والعزلته العذرية
ومن صورة الحور العين العرائنه ، ومن أمواج منبولجية وعرفانية
مديمة ، سكلت صورته الأسمى الكونية في الأدب الصوفي ، جلّيا
أسمى للألوهة الحالقة .

بقول ابن عربي في فتوحاته المكية : " الّ الانسان ابن أمّه حقيقة
والروح ابن طبيعته بدنه وهي أمّه التي أربعنه ونسأ في
بطنها وتغذى دمهها ، وأن من وفقه الله ولزم عبديته ، رجح
جانب أمّه لأنها أحقّ به لطهور سأنه ووجود عينه ، فهو
لأبيه ابن فراش وهو ابن لأمّه حقيقة . " (10) وبقول
جلال الدين الرومي :

" سماع هي المرأة ، من الثور الأقدس

لا موضوع رغبة حسية

لذا ينبغي أن يقال إنها خالقه

لأنها ليست مخلوقة . " (11)

(10) الفوحات - ص 247 وما بعدها .

(11) الرمز السعي عند الصوفية - ص 150

عوا الحلاج عارسه الملتزمه التي لا تغدر على فاء سرهما إلا الصومة
أماله: " لقد ولد أمة أنا " ، مسرا الى الأم من حبسني وحوته
الأندى اللأهائي الكام . في الوجود الالهي . وبصر الحلي ر " كاج
الأم " من حبسوا الماء إلى براوح العفل الأول والطبيعة .
إان صوره الانثى الكوننة الحالقة ليسب معزولة عن طابع النزوع
إلى التوحد بالذات الالهيته . هذا النزوع الذي يفرغه ابن
عربي بالحبس الذي يصل بين أطراف ثلاثه هي الذات الالهية
والمرأة والرجل . وهو حبس متبادل ، فالرجل يحس إلى ربه لأنه
أصله ، والرب يحس إلى الرجل لأنه المرأة التي يتأمل فيها صورته
والرجل يحس إلى المرأة حبس الكل إلى جزئه ، فالمرأة هي المرأة
التي نجلى فيها صورته ، والمرأة تحس إلى الرجل حنيس الجزء
إلى الكل . ونماذج هذه الأطراف الثلاثة في ذات واحدة هي الذات
المعسومة من حبس هي مدار الوحدة والاكتمال الاسمي . وفي
هذه الوحدة نحطى المرأة بمكاسة متميزة ، فهي ، كما يقول
الكاساسي ، جزء من الرجل ، وكل جزء دليل على أصله ، فالمرأة
دليل على الرجل ، والدليل مقدم على المدلول . ويعزز ابن
عربي هذه الصورة فيقول (إن الرجل آدم) موضوع بين أنثيين : بين
ذات الحق التي صدر عنها ، وحواء التي صدرت عنه . فآدم لا يخلق
أنه العفل الأول ، في حين أن المرأة (حواء) هي النفس الكلية
التي خلقت العالم . (12) ويعلق أدونيس على قول ابن عربي

(12) يقول ابن عربي في تعليقه على الحديث " حبسني من دنياكم
ثلاث ، النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة " : " انه (النبي)
غلب التأنيث على الذكر لأنه قصد التهييم بالنساء ، فقال ثلاث ولم
يقل ثلاثة . . . وعادة العرب أن تغلب الذكر ، فغلب صلى الله عليه وسلم
=

فيلاحظ أنّ اللّغة تكشف في هذا السّباغ عن جمعة ما ورائة هي، أنّ الأئمّ،
أصل الاسياء فكّل ما هو أصل سمّي في اللغة العربيّة أمّا (١٢)
من الحلّ أنّ هذه الصّورة التي رسمها الصّوّقه للأئسي الكويّسة

= التّأنيب على المذكور ثمّ أنّه جعل الحاتمه نظيرة الأولى في التّأنيب وأدرج بينهما
المذكّر فالّ الرّجل مدرج بين ذاب طهر عنها وبين امرأة طهرت عنه
فهو بين مؤنّثين ، تأنيبات وتأنيت حقيقي ، كذلك النّساء تأنيب
حقيقي ، والصّلاه تأنيب عر حقيقي ، والطّيب مذكّر يسهما كآدم بين الذّاب
الموجود هو عنها ، وبين حيّوا الموجوده عنه ، وإن سئب قلب الصّفة
مؤنّثه أصلا ، وإن سئب قلب القدرة فكس على أيّ مدح سئب ، فالّ سئب
لا نجد إلاّ التّأنيب يقدّم حتّى عد أهل العلّيه " . (انظر " فـ . حـ . صـ
الحكم " - ص ٣٣٥ .

(١٣) التّأنيب والمنحول . ج ١٠ - ص ٢٣٣

- يرى البعض أن كثيرا من الأسماء المؤنّثة (المحايدة) تدلّ على القوّة سواء
لحقتها تاء التّأنيب أم لم تلحقها ، مثل : حرب - سلم - سمس - نار - عقرب - ربح
فوس . . . وأنّ الاسم إذا دلّ على الكثرة ، كان مؤنّثا في كثير من الأحيان ، حتّى
لو كان لجماعه الذّكور ، لأنّ الجمع يدلّ على القوّة ، مل قضاة - رعاة - عرب
أزمنة - باعة - هررة . . . وإنّ أغلب أعضاء الجسم تكون مذكرة إذا كانت مفردة
ومؤنّثة إذا كانت أنثى أو أكثر ، لأنّ الأنثى أو الجمع أقوى من المفرد ، مثل :
اليدين - العين - الأصبع - السن . . . وأنّ من علامات المبالغة علامة
التّأنيب ، لأنّ في المبالغة شيئا من القوّة والتّكثير مثل : علامة - قهامة
رّحالة . . . وكذلك اسم الآلة : باخرة - مضاة . . . فإنّ أغلبه مؤنّث ،
والأعداد فهي مؤنّث مع المذكور لنفس السّبب

وبسنتج هذا النّاحية الحربية قد يكون نسأ في عهد سيادة الأم القويّة
ويمرور الزمن ضعف سيادتها ، فصارت السّياده للأنثى ، وصار كثير من

المالعة داب حيدور عرفانته وفلسفته بالحجة التعقيد . وليس من مشمولات هذا
المبحث استقصاؤها كلها ، وإنما الوصف على عناصرها المداخلية
فى صورة الحسد والمرء والحسد المحلل فى شعر أدونيس .

يمكن الاحتفاظ من هذه الصورة بعنصرين مرابطين :

– الأول أن المرأة من حيث هى النموذج الأعلى للجمال الأرضى وسيط
بين الإنسانى والقدسى و مرآة الداب الالهية ، فى صورتها العينية
المحسوسة فى آن . وإذا كان البعض يرى أن رمزية الأنثى الكونية لا ترتبط
بوظائف المرأة الفيزائية ، وإنما ترتبط بخصائصها الروحية التى تخلق
الحب فى قلب الرجل وتدفعه إلى الاتحاد بالمحبوب الأقدس ، فإن
هذا الرأى لا ينهه له سند قوى فى النصوص الصوفية . إن فى كلام
العرالى الذى تعدم ، ما يؤكد استنساخ الباءة من الزهد الصوفى . ولا يحلو
شعر ابن الفارض وابن عربي من صور مربية بطبيعة سهوانية فاضحة ،
حتى أن عمر فقهاء حلب أنكروا أن يكون " ترجمان الأسواق " لابن عربي
من الهامات الأسرار الالهية . ولا يعدم الباحث ، عند غلاة الصوفية ،
نصوصا ندعو إلى اسقاط الكاليف الدينية وإباحة المحرمات واستحلال
النساء . (14)

= الأسماء المحايدة مجازيا فى تذكيره وتأييده . (كاظم سعد الدين –
جريدة الثورة (العراقية) – 16 – 4 – 1986)
– هذه فرصة معرية ، لكن إنبانها يستوجب احصاء دقيقا وشاملا –
(صاحب البحث) .

(14) يرد ابن تيمية على هؤلاء ، ويرى أنهم إنما انتحلوا التصوف
وحاولوا تبرير مزامهم بدعى أن الوصول إلى درجة الولاية ومقام
اليقين والاتحاد بالله رومح عن العبد التكليف ويلغيه ، وقالوا : " إن
=

لأن العزلة الصوفية لا يمكن إلا أن تقوم على المواجهه بين الروحي والعزائس . وهذا ما أمضت " كوربان " جيلًا كسر ، في سرحه للخيال الابداعي عند ابن عربي : " فكما أن الله لا يشهد إلا في هيئة عينية ، هي مابه المظهر الذي يحلّي فيه . فذلك الهيئة القدسيه والصورة النموذجية ، لا يمكن تأملها إلا في مجلى عينى سواء كان محسوسا أو متخيلا ، وهذا المظهر العيني هو الذى جعل الصورة النموذجية مرئية فى الخارج أو فى التّصوّر . وإذا ما أدركنا تلويح ابن عربي (للنظام) وصفها على حدّ قوله إسارة إلى حكمة علوية مقدّسة ، فلسوف ندرك كيف تحوّل مظهرها المثالى ، وقد اسحوذ الحسالى على السّاعر ، إلى رمز هو ننجة لنور التّحلّي الذى ننكشف فيه بعد من أبعاد العلوّ . . (15) . وقد بنى " كوربان " فى علمه على صورة الانثى العنجلية فى فريدة ابن عربي :

" سلام على سلمى ومن حلّ بالحمى . . . وحقّ لمتلى رقة أن يسلم . . . وماذا عليها أن تردّ نحنّة . . . علينا ولكس لا احكام إلى الدّمي سروا وظلام الليل أرحى سدوله . . . فقلب لها صبا غريبا متّما . . . فأبدت نناياها وأومض بـأرق . . . فلم أدر من شقّ الحنادس منها وقالت أما يكفيه أنسى بقلبي . . . بشاهدنى فى كلّ وقت . . . أمّا أمّا ؟ " إن التساؤل إن كان هيّ الانثى المتسخّصة أم الحفقه الالهية التى كانت تلكم الانثى صورة لها ، تساؤل زائف ، إذ لا يمكن فى العزلة الصوفية رؤية احدهما دون الأخرى ، فالانثى نجم بين الجمال والجلال ،

= المحظور على غيرهم من المحرّمات مباح لهم اذا بلعوا درجة الولاية التى سموها " الدرجة الحاصّة " ، (انظر " رسالة العبوديّة " - ص 10) . ويبرز هذا المنحى فى " فلسفة " السلمغانى الذى تقدّم الحديث عنه فى القسم الأول من هذه الدراسة

(15) الحبال الابداعى عند ابن عربي ص 138 والرمز السّعري عند الصّوفية ص 192 " السّطام " امرأة من أصل فارسي ، أحبّها ابن عربي وكتب فيها شعرا كثيرا .

المالفة ذات حد دور عرفاته وفلسفته بالحجة التعقيد . وليس من مسمولات هذا
المبحث استغناءها كلها ، وإنما الوصف على عناصرها المدخلية
في صورة الحسد والمرء . والحسد المحلل في شعر أدونيس .
ممكن الاحتفاظ من هذه الصورة بنص من مرابطين :

– الأول أن المرأة من حيث هي النموذج الأعلى للجمال الأرضي وسيط
بين الأساس والقدس . ومآه الداء الإلهية ، في صورتها العينية
المحسوسة في آن . وإذا كان البعض يرى أن رمزية الأنثى الكونية لا ترتبط
بوظائف المرأة الفيزيائية ، وإنما ترتبط بخصائصها الروحية التي تخلق
الحب في قلب الرجل وتدفعه إلى الاتحاد بالمحبوب الأقدس ، فإن
هذا الرأي لا ينهم له سند قوي في النصوص الصوفية . إن في كلام
العزالي الذي تقدم ، ما يؤكد استنساخ الباءة من الزهد الصوفي . ولا يحلو
شعر ابن الفارض وابن عربي من صور مربية بطبيعة سهوانية فاضحة ،
حتى أن عمر ففها حطب أنكروا أن يكون " ترجمان الأسواق " لابن عربي
من الهامات الأسرار الإلهية . ولا يعدم الباحث ، عند غلاة الصوفية ،
نصوصا ندعو إلى إسقاط التكاليف الدينية وإباحة المحرمات واستحلال
النساء . (14)

= الأسماء المحايدة محاذيا في تذكيره وتأنينه . (كاظم سعد الدين –
جريدة الثورة (العراقية) – 16 – 4 – 1986)
– هذه فرضية مغرية ، لكن إبانها يستوجب احصاء دقيقا وساملا –
(صاحب البحث) .

(14) يرد ابن تيمية على هؤلاء ، ويرى أنهم إنما انتحلوا التصوف
وحاولوا تبرير مزاعمهم بدعوى أن الوصول إلى درجة الولاية ومقام
اليقين والاتحاد بالله رشح عن العبد التكليف ويلغيه ، وقالوا : " إن
=

لأن الغزلية الصوفيّة لا يمكن إلا أن تقوم على المزاوجة بين الروحي والعزائي . وهذا ما أمضت " كوربان " حبلاً كسر ، في شرحه للخيال الابداعي عند ابن عربي : " فكما أن الله لا شهد إلا في هيئة عيبيّة ، هي مابه المظهر الذي يجليّ فيه . وكذلك الهيئة القدسيّة والصورة النموذجيّة ، لا يمكن تأملها إلا في مجليّ عينيّ سواء كان محسوساً أو متخيلاً ، وهذا المظهر العينيّ هو الذي يجعل الصورة النموذجيّة مرئية في الخارج أو في التّصوّر . وإذا ما أدركنا بلوح ابن عربي (للنظام) وصفها على حدّ قوله إسارة إلى حكمه علويّة مقدّسة ، فلسوف ندرك كيف نحول مظهرها المثاليّ ، وقد اسحوذ الخيال على السّاعر ، إلى رمز هونجبة لسور التّجليّ الذي ننكشف فيه بعد من أبعاد العلوّ . . " (15) . وقد بيّن " كوربان " في تعليقه على صورة الانثى العنجلية في فصيده ابن عربي :

" سلام على سلمى ومن حلّ بالحمى . . . وحقّ لمتلى رقة أن بسّلتها . . . وماذا عليها أن تردّ حبّـة . . . علينا ولكن لا احكام إلى الدميّ سروا وظلام الليل أرحى سدوله . . . فعل لها صبا غريبا متّما . . . فأبدت ثناياها وأومض بـارق . . . فلم أدر من سقّ الحنادس منهما وقال أما يكفيه أنسي بقلبيّه . . . شاهدني في كلّ وقت . . . أمّا أمّا ؟ " إنّ التساؤل إن كان هيّ الأنثى المتسخّصة أم الحفقه الالهية النسيّ كانت تلكم الأنثى صورة لها ، تساؤل زائف ، إذ لا يمكن في العزلة الصّوفيّة رؤية احدا من دون الأخرى ، فالانثى نجم بين الجمال والجلال ،

= المحظور على غيرهم من المحرّمات مباح لهم إذا بلعوا درجة الولاية التي سموها " الدرجة الحاصّة " ، (انظر " رسالة العبوديّة " - ص 10) . ويبرز هذا المنحى في " فلسفة " السلمخاني الذي تقدّم الحديث عنه في القسم الأول من هذه الدراسة

(15) الخيال الابداعي عند ابن عربي ص 138 والرمز السعري عند الصّوفية ص 192

" السّطام " امرأة من أصل فارسي ، أحبّها ابن عربي وكتب فيها شعرا كثيرا

من الألواح المثلثة والألواح المثلثة المثلثة (16) : وهذه المراجعة من
الرئيسي والممثل ، في المثلث المثلث المثلث في تركيبهم لصورة
الأمثلة المثلثة بأماح من هذه المثلثة المثلثة وأماح من هذه المثلثة
العددية . والأمل على ذلك عديده وموعدة ، ولكننها ، يمكن الاقتصار
منها على نموذج واحد بحزنها كلها . يقول ابن عربي في قصيدة له ،
حبا على سحر عرب أبي ربيعة ، إذ يتأخذ فيها المقدس ، (الحاح)
والمدنس ، تأخذا منرا :

" فسد العدا لبيبي خرد عرب . . لعبي بي عند لثم الركن والحجر
ما تسدل اذا ما نهبت حلقهم . . آلا بريحهم من طيب الأثر
ولا دحى من ليل ما به فمر . . الا ذكرتكم فسرت في القمر
عارف من غلي مهي ، واحدة . حسناء ليس لها أحب من البشر
إن أسفرت عن محتاجا أرنك سنا . . مثل الغزالة إشراقا بلا غبر
للسم غربها للليل طربها . . سمن وليل معا من أعجب الصور
فحن بالليل في صوء النهار بها . . ونحن في الظهر في ليل من الشعر . "

— التالى أن صورة الأنثى الكونية من حيث هي أم خالقة ، تطورت في
العرفان الصوفي ، إلى ما يسميه صورة " الحنثى " (17) الأسطورة .
ومرّ ذلك أن الحب الصوفي في جوهره ، حين إلى استعادة الوحدة الانسانية
المفقودة . وبالتالي فلا بد من قديس الأنوثة والذكورة معا ، بحيث تكون
الذات المعسوفة تركيبا منهما ومزيجا . وقد بسط ابن عربي القول في
تحليل هذه الصورة ، فجمع بين آدم ومريم ، وبين حواء وعيسى : " . . .
فأوجد الحق عيسى عن مريم فتتزل مريم منزلة آدم ، وتتزل عيسى منزلة حواء ،

(16) المرجعان السابقان — ص. 328 و 204

(17) الحنثى — Androgyne —

فكما حدد أنسى من ذكر ، مجرد ذكره أنى ، فحسم الله منل ما بدأ ،
فكان عسى وحواء أحسن ، وكان آدم ومرسم أحسن لهما . " (18) .
ولعل هذه الصورة المشيرة تؤكد مرة أخرى المردة العظيمة التى حازنها
المراء فى العرفان الصوفي ، فهى تنطوى على مبدأ الفاعل ومبدأ المنفعل .
يقول " كوريان " : " إن الصوفي يحوز من روى التجلى أعلاها ، فى تأمله
صوره الكائن الاثنوى إذ تفضى بنا ثنائية تركيب الايجابى - السلبى
إلى موقع سىء من عود أسطورة الحشى وإلى أن تؤول روحية الصوفية
المسلمين ، بضرب من الاستمرار ، إلى ظهور الأنوية الأندسة بوضعها صورة
للألهية ، إذ ينأمل الصوفى فى الأثنى سرّ الاله الرحيم الذى ببسود
فعله الحالى حريرا لأسر الموجودات . " (19) .

(18) انظر " فصوص الحكم " ص . 230 وما بعدها . " الثابت والمتحول " .
ج 1 - ص 232 و 233 .
(19) الحبال الابداعى - ص 159 .

جسد الأنثى الكونية / جسد الآ في شعر أدونيس :

إذا كان الصوفيّ سعيه في صوصهم إلى استعادة الاكمال الاساسي بالتّوحد في الذات الالهية ، بحيث يعد والجسد جسد الانثى "عبيّة المطلق" ومغذ الحلاص ومحلّ النسوة الصوفيّة ، فإن أدونيس يحاول في كسر من فضاءه أن يفعل هذه الصورة ، بلغة طهرية مختلطة في آن ، من عالم الغيب إلى عالم الحياة المتوتر النافر . فالاتحاد الحق ليس بين الذات الالهية والانسان ، وإنما بين الرجل والمرأة من حيث هي لغة أو سكي أو أم .

(1) سواحد صائبة :

لقد عالج صاحب الحب ، في القسم المخصوص بالية الناصر ، علامة أدونيس بالصوفيّة . وقد يكون من المفيد ، في هذا الفصل ، أن يذكر ببعض السواهد ، من حيث هي سناد لهذه القراءة التي تستهدف محصر دلالة الحسد الصوفيّة في شعر أدونيس ، لا آية التناسل التي تحكمه .

(أ) اتّخذ جلّ المتصوفة من الثنائي " قيس ليلي " رمزية للحب من حيث هو فناء عن الذات والأوصاف ، وحلول في الذات الواحدة المحسوفة ، فأسريوا شخصيّة " قيس " برمز الجنون الصوفي ودلالاته وأسريوا شخصيّة " ليلي " رموز الأنثى الكونية ودلالاتها .

يقول السبلي في قصيدة له ، هي من بواكير الشعر الصوفي :
" لقد قُصِلَ ليلي على الناس كالتسي . . على ألف سهر قُصِلت ليلة القدر
فيا حبّها زدني حوى كلّ ليلة . . وبا سلوة الأيام موعذك الحسر . "

ويقول أبو مدين التلمساني :

" يقول سارعد مملكه الحيور . . . أحل لسافى ليلى بأوا من جئنا . . . "

يقول ابن الفجار :

" صرّج بألاء الحمائم لا عمل . . . بقيقده ملا لزحرف، رسة
فكلّ مليح حسنه من حمالها . . . معار له بل حسن كلّ مليحة
بها قيس لبنى هام بل كلّ عاشق . . . كمحنون لبلى أو كثير عزة
وتطهر للعشاق فى كل مطهر . . . من اللبس فى أسكال حسن بديعة
ففى مرة لبنى وأخرى سبنقة . . . وآونة تدعى بعرة عسرت
وما الفوم غيرى فى خواها وأنما . . . طهر لهم للبر فى كل هيئة
معى مرة ميسا وأخرى كنسرا . . . وآونة أود وحمل بشنقة "

ويقول ابن عربى :

" لقد صار قلبى قابلا كل صبرة . . . فمرعى لعزلان ودر لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف . . . والواح تنورا ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توحهنت . . . ركائبه فالحب دينى وإيمانى
لنا أسوة فى سر هند وأحتط . . . وقيس وليلى ثم مى وغلان . . . "

ويقول أدونيس مستعيرا فناع فيس - ليلى :

" كان قيس يقول اكتسبت بليلى
وكسوت البشور
ورأيت اليه يغطى وجنتيه بنار
ويسامر غاباتها ويطيل السمر
ورأيت اليه يلّم القمر
حفنة حفنة من صفاف السمر . " (20) .

(20) أدونيس " المطابقات " - ص 437 .

(ب) يقول أدونيس في " الثابت والمتحول " أن التصوّف هو سوق الطاهر إلى الباطن وحبس الغرغرة للأصل وعوده الصورة إلى معناها . و صيف : " ولسب الطريق التي سلكها الصوفي لمعرفة باطن الألوهة إلا سكلا من علم الامامة . . و ما من صوفي حقيق إلا ويبني قبل الامام الزاخر من العابدس :

" وربّ جوهر علم لو أبوح به . . لفيل لي : أنت ممّن عبد الوثنا " (21)

عدا ما يذكره أدونيس عن علاقه التصوّف بالتسيّع ، وهي علاقة لا صلة لها بموضوع البحث . أمّا البيت الوحيد الذي اسنهد به أدونيس ، فهو مأخوذ من أربعة أبيات تنسب إلى الامام علي زين العابدين ، هي :

" إني لأكتم من علمي جواهره . . كي لا يرى الحق ذو جهل مفتننا
وقد تقدّم في هذا أبو حسن . . إلى الحسين وأوصى قبله الحسننا
فربّ جوهر علم لو أبوح به . . لفيل لي أن ممّن عبد الوثنا
ولا ستحلّ رجال مسلمون دمي . . برون أفبح ما باتونه حسنا . " (22) .

هذه الأبيات الموصولة بالباطنية الشيعة ، أعاد أدونيس صياغتها في " مرآة للعين والزمن " ، فغلها من سياقها الدّيني إلى سياق موصول بالجسد المرئي - المتحيّل ، بفصل فيه جسد الحلم عن صاحبه ، فهو جسده وجسد غيره في آن ، وينعتق النظر من محارته :

" غيّت قلت لأيامي : رفع دمي
مدائن تلد الايقاع فلت لها
مددته غمنا يستاق يحملني

(21) الثابت والمتحول . ج 2 . ص 92 .

(22) كوربان - " تاريخ الفلسفة الإسلامية " - ص 84 و 85 .

فى سجنه ، مضىء الموب والكفيسا
 عتبت ، قلباً لأمى : أجدد مـ
 (وترت حوضى علم لو أجدد مـ
 لقيلى لى : أب ممي بعد الوثنا)
 عتبت ، قلب ٠٠٠ فصل الحلم عن هدب
 يحطه ورجب العدى والرّما ٠ " (23)
 (ج) مكن التذكير فى هذا العصر بنصوص أدونس المتداخلة مع نصوص
 النفرى ، ففيها تتجلى صور الانثى الكونية ، لا من حيث هى عتبة
 المطلق ، وإنما من حيث هى مفذ العاسق الى انسانيته ٠ نقول أدونس :
 " ولب أبها الحسد انقبض وانبسط واطهر واحتف فانقبض وانبسط واطهر
 وانقبض ٠ "
 ويقول النفرى : " أوفنى فى نور وقال لى لا أفبضه ولا أبسطه
 ولا اطويه ولا أنسره ولا أحفيه ولا أظهره ، وقال يا نور انقبض وانبسط
 وانطو وانسر واحف واطهر ، وقال يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر
 واخف واطهر فانقبض وانبسط وانطوى وانتشر وحفى واطهر ٠٠٠ "
 يقول أدونس :
 " ورأيت ثوبى يميل عنى
 والطلام بغسانتى
 وطلع منى العالم صارحاً كالحرية :
 " اهبط عميقاً عميقاً فى الظلمة ٠ "
 وقعت فى الظلمة
 رأيت الحجر صوء والرمل مياها نجى
 والتفت بك ورأيت نفسى
 ولب سأتبقى فى الظلمة ولن أخرج ٠ "

(23) " مرايا للمثل المستور " - ص ١٩٣

و يقول النَّفْرى فى " موقف من أنا " :
 " أوفى وقال لى من أنا ومن أنا ، فرأيت الشمس والقمر والحـمـوم
 وجميع الأنوار ، وقال لى ما بعى نور فى مجرى بحرى الآ وفد رأسه ، وجاءنى
 كل سىء حى لم يبق سىء فقبل من عيني وسلم على ووفى فى الطل .
 وقال لى عرفنى ولا أعرفك ، فرأيت كـله يتعلو بثوبى ولا يتعلق
 بى ، وقال هذه عبادتى ، وقال ثوبى وما ملب ، فلما مال ثوبى قال لى
 من أنا ، فكسفت الشمس والقمر وسطعت النجوم وحمدت الأنوار وغشيت
 الظلمة كل سىء سواه ولم ترعيني ولم تسمح أذننى ومطل حسى ونطق
 كل شىء فقال الله أكبر ، وجاءنى كل شىء وفى يده حريسة
 فقال لى اهرب ، فقلت الى أين ، فقال قح فى الظلمة ، فوقعست
 فى الظلمة فابصرت نفسى ، فقال لى لا تبصر غيرك أبدا ولا تخرج
 من الظلمة أبدا فاذا أخرجتك منها أريتك نفسى فرايتنى واذا رأيتنى
 فأنبأ بعد الأبعدين . "

يقول أدونيسى :

" تجتمع حولي أيام السنة
 أجعلها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت
 أجمع بين القمر والشمس
 وتقوم ساعة الحبيب . "

ويقول النَّفْرى فى " موقف قد جاء وقتى " :
 " وقال لى قد جاء وقتى وأن لى أن أكشف عن وجهي . . .
 فلننى سوف أطلع وتجمع حولي النجوم ، وأجمع بين الشمس والقمر ،
 وأدخل فى كل بيت ، ويسلمون علي وأسلم عليهم ، وذلك بأن لى
 المشيئة وبأذني تقوم الساعة وأنا العزيز الرحيم . "

يقول أدونيس:

" أمها المراه المكوبة بقلم العاصو
سرى حساساتى بين أطرافى
... زحزحى نجومى الثابتة
واسلقى نحبى وفوفه
وفى أغوار الينابيع وذرى الجبال
عالية عالية عالبة
صلى وجهى اللالح من كل وجه
سملا لا تطلع من السرى ولا تغيب من الغرب
ولا سنقطى ولا نامى . "

ويقول النقي فى " مخاطبة وبسرة وايدان الوقت " :
" وقال لى قل للبساطة الممدودة تأهلى لحكمك وزينى لمقامك واستب
وجهك بما بسف وصاحبى من يسترك بوجهه ، فأنت وجهى الطالـح
من كل وجه واتخذنى ايماناً لعهدك ، فاذا خرجت فادخل السى
حتى أنبل بين عينيك وأسرايك ما لا ينبغي أن يعلقه سوك...
كذلك يقول الرب أخرجى يمينك وانصبي بها علمك ولا تنامى
ولا تستيقظى حتى آتيك ...
كذلك أوفنى الرب وقال لى قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب
أخرجى وجهك وابسطى من أعطافك وسيبى حيث ترين فرحك على
همك وأرسلنى القمر بين يديك ولتحدق بك النجوم الثابتة وسبى تحت
السحاب واطلعى على قعور المياه ولا تغربى فى المغرب ولا تطلعى
فى المشرق وقفى للطل . "

يقول أدونيس:

" فلنا لا تمننا لمن يممى "

ويقول النفس في " موقف الفقه وقلب العيس " :
 " وإذا سَمَّيك فلا سَمِّمَ "
 ويقول أد وسـ . . . س :
 " وأحـم عليك بـلبـي . " و " . . . جمـع أقاصـي همومـي "
 ويقول النفس في " موقف الموعظة " وفي " موقف قلوب العارفين " :
 " واجتمع عليّ بأقاصي همّك . . . القلوب لا تهجم عليّ " .
 يقول أد ونيس :
 " كان اسمها يسير صامتا في غابة الحروف . "
 ويقول النفس في " موقف التذكير " :
 " . . . وسجر الحروف الأسماء . . . الحرف يسرى في الحرف . " (24)
 (2) قراءة :

" - متزججا بك أنهدك
 أكتبك في كل حليلة من حلالي
 أكلّمك وأستسلم يا لعنى اليك .
 - قضبة تنحنى اليك ، عبدة شكلا ربك
 انثرني في تقاطيعك .
 أنخرس فيك وأقول لجسدي محروث أنت بجسده
 تحول الى حقل واحد وأقول
 انتظرني في الطرف الأقصى من الحصاد . . .
 نطوح فيّ ، استحل أيها الطالع بين عيني
 ندس مملكة جسدينا ، وأعلن
 أحبك وأزحزح تحوم الجسد
 أحبك وأطلع فيك نبتة مسحورة . . .
 هكذا وسوست نفسيها :

(24) عبد الجبار النفس " كتاب المواقف والمخاطبات " .

برسى له ، إتسه البرى
 عرّسنى له ، راحمه
 و أبى ونوعى
 بعينا ذبيحه عسا ولا لنا قدا ، الآخر .
 - أهلى للاتصال بك
 أعصائى طافحه سكر
 وطى أناء آخر أفى حوسنى
 طنى أناء آخر حسد أحوسه
 لدنا بحصرى سكر منك
 لك حدى لك يا سالفته وب الرعة وبب النسوة
 باغنى عبك ، أدمى فاك ، أدرجنى معك
 حوصنى فى القلى وموحتى على الخوف . " (25)
 تعبك النمر :

(أ) البنية السطحية :

فى هذا المقطع من قصيدة " قدا سبلا فصد " ، تنسأ بين جسد الشاعر
 وجسد اللعة علاقة سبقيه ، فالحوار فى مستوى البنية السطحية ليس
 بين رجل وامرأة ، وإنما بين ساعر ولغة تتقمص جسد الأنثى . وفى
 هذا المستوى فإن النص كله يسحذ ذاكرة القارىء بحيث تستحضر
 صورة أبى تمام :

" والشعر فرج ليس حصىته . . طول الليالى الألفترعه " (26)
 لكن نراد ونيس بقدر ما ينصل بهذه الصورة القديمة فإنه ينصل عنها .

(25) أدونيس - " قدا سبلا فصد " ديوان " المطابقات والأوائل " ص . 374 الى 377

(26) ديوان أبى تمام - دار الكتاب اللبنانى - ط 1 - 1981 - ص . 362 ،

قصيدة (مدح الحسن بن ومب) - البيت الاخير .

ملافي الصا في رسم هذه العلاقة الحسنة التي نشأ من جسمين :
جسم الشاعر وجسم اللعبة (الشعر) ، لكنهما منفصلان في هذا الحيز
نفسه .

إن علاقه الشاعر باللعبة في صورة أبي تمام علاقة افتضاض ، بينما هي في
نص أدونيس علاقة جماع . الافتضاض منبع غف وعد وانية فهو لحظة احتراق
وتمزيق ، يتمازح فيها الألم واللذة : ألم البكر وهي تشهد انفصال
جزء من جسدها عن كله ، حتى يكتسب هذا الجسد صفة
الاجتماعية وكونيته الجديدة . ولذة الذكر (الشاعر) وهو يضيف على
جسد الأنثى معناه الاجتماعي وينقله من زمن "القداسة" الى زمن
"التجاسة" ، حتى يصبح مهياً للخصوصية ومنح الحياة . وكذلك اللغة
في نظر أبي تمام لا يمكن أن تكون أرض الشعر ومادته ، إلا اذا افتزع
الشاعر بنيتها ، ودنس عفتها وطهارتها . ولئن استطاع أبو تمام
في جلّ قصائده أن يقوّض سلطان اللغة الموروثة وأن يطور لغته
المجاز ، فإن صورة الشعر - الفرج ، واللغة - العذراء ، لا يمكن ان تكون
النموذج الحقيقي الذي يحكم علاقة الحداثة بالنص الحديث ، وعلاقة
الحداثة بالسلطة في قمعها لكل آحاد الحرية ، والصورة التي تتمثل
ما يسمى في النقد الحديث بلذة النص أو الكتابة (27) . ذلك أن

(27) يرى كمال أبو ديب أن صورة افتضاض الشعر ليست صورة جديدة ،
وأنها تسبق "فرويد" بقرون . ويقول أن من بلورها في التراث العربي كان أحد
أكبر الشعراء الثائرين على السلطة ، لكن الذين لم يفلتوا من إطمار
قمعها ، أقصد أبا تمام . "مضيف أن هذه الصورة هي الـ "archetype"
الحقيقي الذي يحكم علاقة الحداثة بالنص الحديث وعلاقة الحداثة بالسلطة .
(أنظر : مجلة فصول " العدد 30 / 1984 - ص 61)

صوره أسمى تمام ، على طرافها ، ننجح من نفس دنس - نقافى ، فهى لا تحرق السائد بحد ما تنبئه ، اذ هى تؤكد عذريته لعوبة موهومة ، واللغة لسبب عذرية أو ظهيرة أو محادثة ، محتفى بالبكاره من حيث هى علامة على العفة والطهارة ، محلا بذلك على براءة دنس مفرقة ومتعالية . ومصلا عن هذا كله فأن صورة أبى تمام نجعل اللذة فى الافتضاض لا فى الجماع ، فالعلاقة لسبب اذن بين جسمين متعاسقين متآخذين وإنما مقارنة بين جسمين يحفظا كل منهما بوضوحه وتمايزه ، يؤكد ذلك انباء الصورة على التشبيه لا على الاستعارة . ورغم حفاء الأداة على سبيل الاحصار والابجاز أو على سبيل الايهام والمبالغة فأن الصورة تفتح على الأعراف دون الجواهر ، تحير ابن رسلو ، فهى توقع الائتلاف بين العملقة السعريه والعملقة الجنسية ولا توقع الاتحاد بينهما ، بحسب لا يحدى السابيه سبها مستوى الفعل (انشروع) المسرب باجاءات حسنة اذ يحوى صفات كالأفعال التى تدل على الادخال والفتح والقم والمباشره والحسبان .

أما علاقة الشاعر باللغة فى نمر آد ونبر فأنها علاقة جماع . والجماع حركة وتعاقب متزامن ينتظمان حسدن فى لحظة انفعال وحب . يتجلى ذلك فى تواتر الأفعال المفعمة بالنسوة الحسية وتوثرها . ويمكن الاقتصار ، منها ، على ثلاثة هى : حاش - وخوض وموج . فالقاعدة الأساس التى تنبنى عليها هذه الأفعال هى ثنائىة الاهتزاز - الدوران . (28) اهتزاز كل من الجسمين جسم الشاعر وجسم اللغة فى حركة مطردة ، حول الآخر من حيث هو محور توازنه ، ودورانه حوله من حيث هو محور حط استدارته . ومن هذه الثنائىة المتوترة تنبثق متعة الكتابة فتراك

(28) اهتزازي - دوراني Vibratoire - giratoire

العناصر اللّحويّة الممايزة ونحو اتجاه الجناس والتّوحد :

" دلّني أنّك أحرر أفسه حوسس
 طمّس أنّك أحرر حسد أحوسه " .

السّاعر نحو اللّغة ويلمّ سانيها اذ يزوّج كلفة الى كلمه ، وجملة الى جملة ، ملثّم ما انثلم ويلحم ما انكسر . واللّغة تحوس جسد الشّاعر المستنّ السّاعر الطّفل وتمّمه إليها :

" حدّني اليك با بيت الفتنة وبيت الرّغبة وبيت النّسوة
 ناغني بحبيك ، أدمجيني فيك ، أدرجيني معك
 حوصيني في القلق وموجي على الخوف " .

في هذا المسنوي نتوضّح فروق أخرى بين " أبي تمام " ونصّ أدونيس ، فاللّغة في النّصّ الأول أنثى عذراء لها كلّ ما يغري ويغوي ومن ثمّ يدعو السّاعر الى افتراءها ، وهي في النّصّ الثاني بيت السّاعر وأمه التي بحمى بها . ولذلك فان الصّفات التي يضيفها عليها هي صفات الأمّ الحالقة المعروفة في حضارات السّرق القديمة . هذه الأمّ التي يسبح اللاوعي عليها مثاليّة وقدسّت ميريس " بعضنا ذبيحة بعضنا وكلّنا قدّاس الاحمر " . وفي استعمال الشّاعر لفعل " حاش " ما يعضد هذه القراءة ، " فحاش " جمع وساق ، والحواشة (بالضم) الرّحيم والقراية وما يستحيّا منه ، والأمر يكون فيه الاثم ، وتحوش : تنحى واسحباً إلا أنّ هذه القراءة التي تبد وتماسكة بمكن تفكيكها ونقضها أيضاً باعتماد المقاريبات النّفسيّة لثاوث الحسد واللّغة والأمّ والتّعاذ بوساطتها الى بنبة الجسد المرئي - المتخيّل العميقة .

(ب) البنية العميقة :

الى أي حدّ يمكن الأخذ بـ " الحقائق " والفرضيات النّفسيّة الجاهزة في مباسرة النّصّ الأدبي ؟ أولم يسبق لصاحب البحث أن عبّر في القسم

المفدّم ، عن احرازه ، المراسم الكنيسة الذ يمكن أن يعبر بها المصيح
 النفسى ، سم ما من فرسانه من عظم ؟ ومع ذلك فالّ هذا المصيح
 يمكن أن يعدد القراءة في معابد الجسد المرئي - المحطّل في شعر
 أدونيس ، ليس بسراً ألاّ نظمنا السّماء الحصار العربي الاسلامي الذي
 تحدّد فيه العلاقة بين الجسد واللّغة والأم .
 أنّ هذا السّاق الرّاهن حاصح لأسر مزدوج ، كما يؤكّد عبد الوّهّاب بوحفيدة
 في دراسه للعلائق بين الطّفل والأم في المجتمع العربي الاسلامي . (29)
 تأثير الثّاليد الأبويّة الذكورّة التي نصف على المرأة والطفيل كليهما وعلى
 الصّلات المنادله بينهما ، حدّا من الصّور المتأثّر المتّمة ، من ناحية
 وتأثّر المروع الحصار النّحدي الذي حاول أن يعدد في هذه الصّور
 الثّالثه ، ممّا وثاليد " محرّبة " و " ماريّنة " ، من ناحية أخرى .
 بوجل الطّفل في المجتمع العربي الى الأم ، منطبع حيايه بكسر من خصائص
 شخصيّتها ، اذ هي التي ترسي في مرحلة الطّفوله الأولى ، علاقته
 بجسده وبلعنه ومجمعه . ومن ثمّ فإنّ " اللّبيدو " نجد صعوبة كسرة
 في أن تتركز على غير جسد الأم أو جسد الطّفل نفسه . وهذه العلاقة
 الخاصّة تؤكّد أنّ " عدة أوديب " ، وان كانت ظاهرة انسانيّة عامّة ،
 فإنّها تختلف من مجتمع الى آخر . ففي المجتمع العربي الاسلامي
 الذي لا يزال محكوماً بسلطة الأم ، لا يمكن إلاّ أن يكون لهذه العقدة
 خصوصيّتها . ولذلك فالّ اعتماد المصيح النفسي في معاندة العلاقة
 المثيرة بين جسد الطّفل وجسد الأم ، سنوجب الوصل بين " الأوديب "
 العربي والاجتماع الذي نسئه ، وممّز الحطوط الدّقاق التي تصله
 عبره من صوره " الأوديب " في المجتمعات والثقافات الأخرى ، والحيوط التي
 تفصله عنها .

(29) Abdelwahab BOUHDEBA " Culture et société "

يدعي عبد الوهاب بوحديبة إلى أن المجتمع العربي الاسلامي ممّز بجملة من السمات التقاليدية التي تتجسّد في نمّوها ، (30) ، وأن هذه السمات المتمثلة خاصة في " اجتماعية " متعدّدة الأجزاء والمظاهر وفي ارتباط الطفل بالأمّ ثم انزاعه منها ، وفي صورة الأب الحاصي (31) ، والمجتمع القامح ، والبحث في كلّ شيء عن تأكيد الذات . . . تفسّح المجال لقراءة (الأديب " العربي من رواية غير الراوية " الفريديسة " . وهذه السمات تطبق على كلّ العناصر النفسيّة والاجتماعيّة ، الفردية والجماعية ، السّعوريّة واللاسّعوريّة ، التي تتّبع الحديث عن " علاقة جودريّة " (32) عوضاً عن " علاقة أوديبية " وإن كان السيّان واحداً . أن اسطورة " جودر " الواردة في

(30) المرجع السابق - ص 65 .

(31) الأب الحاصي - " *castrateur* " .

(32) نسبة إلى " جودر " أحد أبطال " الف ليلة وليلة " : لا يستطيع جودر الحصول على " الكنز " إلا إذا حلّ جملة من الرّموز وعزّى أمّه . يحقق جودر في المحاولة الأولى ثمّ ينجح في الثانية . ونظراً لطول القصة يمكن الاختصار منها على هذين المسهدين : " وخرج أمّه وقالت له سلامات يا ولدي فقال أنت أبي شيء قالت أنا أمك ، ولي عليك حق الرصاعة والتربيّة ، وقد حملتك تسعة أشهر يا ولدي ، فقال لها اخلعي ثيابك ، فقالت أنت ولدي وكيف تحرّني قال لها اخلعي ثيابك والا ارمي رأسك بهذا السيف ومد يده فأخذ السيف وسهره عليها وقال لها : ان لم تخلعي قتلتك وطال بينها وبينه العلاج ، ثم انه لما أكثر عليها التهديد خلعت سيئاً فقال اخلعي الباقي وعالجها كثيراً حتى خلعت سيئاً آخر وما زال على هذه الحالة وهي تقول يا ولدي خابت فيك التحية حتى لم يبق عليها شيء غير اللباس فقالت يا ولدي : هل قلبك من حجر ، فتفضّحت بكشف العورة يا ولدي أما هذا حرام فقال لها صدقت فلا تخلعي اللباس فلما نطق بهذه الكلمة صاحت وقالت قد غلط فاضربوه فنزلوا عليه ضرب مثل قطر المطر واجتمعت عليه حدام الكنز فاضربوه علقه لم ينسها =

" ألف ليلة وليلة " ساعد كُثر على استجلاء الموضوعات المروية بنموه الحد المرنى
والجسد المحسّل في سحر أدريس ، كالحب والحب والسيف والفتن . . . وشمع
بالد ، عن علاقة بين جسد الطفل وجسد الأم بحاله من كلّ شعور بالذنب . فاذا
كان " أوديب " العربي آثما يزرع نحب وطأة الجريمة التي ارتكبها ، فإن " جودر "
العربي لم ير الأم عارية إلا بسبب من الحبال العاسدة والهلوسات البصريّة ، بحيث
أن الجسد العاري لم يكن إلا جسدا متحبّلا أو سحبا بلا روح . بل أن " جودر " ،
على عكس " أوديب " تتبيّن أن الفعل الذي أتاها لم يكن إلا تحريرا لذاته ولأمّه
معا . ولكن ، قد يكون من المفيد ، قبل الاستطراد في تحليل هذه الظاهرة والوقوف
على دلالاتها الاجتماعية ممرض الأصول التي تقوم عليها والأدلة السحرية التي منهقر لها .

= في عمره ودفعوه ورموه خارج باب الكنز وانعلفت أبواب الكنز كما كانت . فلما
رموه خارج الباب أخذته المغربي في الحال و جرت المياه كما كانت .
ثم يعيد جودر الكرة ، فيطل الأرضاد السبعة إلى أن يصل إلى أمه
(بعد أن أوصاه عبد الصمد المغربي بأن المرأة لسبأمه وأنما هي "رصدة
في صورة أمه") :

" ووصل إلى أمه فقال له مرحبا يا ولدي . فقال لها : من أين
أنا ولدك يا ملعونة اخلعي ؟ فجعلت تحادعه وتحلع شيئا بعد
شيء حتى لم يبق عليها غير اللباس ، فقال لها اخلعي يا ملعونة
فخلعت اللباس وصارت سحبا بلا روح قد حل ورأى الذهب أكواما
فلم يعتن بشيء " .

الف ليلة وليلة - منشورات دار مكتبة الحياة

بيروت . ج . 4

(بدون تاريخ)

- ص . 69 و 71 -

الجسد - اللّغة - الأم :

إنّ الجسد مطومعه رموز سطوح اللّغة أن يطويها وتنشرها ، أن تحمها ونكشفها . وهذه العلاقة بين الجسد واللّغة تنسأ في مرحلة الطفولة الأولى ، من علاقة حسّية " سبقيّة " بين جسد الطفل وجسد الأم . فالأمّ إذ تداعب باصبعها عضواً من أعضاء الطفل أوجزاً من أجزاء جسده تفتح فيه ثغره نمتح بحيث يستسعر الطفل الدّابة كلّذة تدونها الأمّ في هذا العضو أو الجزء ، وينمو لديه احساس بالفارق بين لذّة موطنها الآن مثلاً ولذّة موطنها العنق . وفي الآن نفسه تدوّن الأمّ في عضوها المداعب (الأصبع مثلاً) حرفاً " سبقيّاً " بحدّد التّباين أو الفارق في كلّ نمتح . وعلى هذه العلاقة بين الأمّ والطفل يقوم أساس الصّلة بين الجسد واللّغة ، فيغدو صراخ الطفل دعوة الى الحبّ ، تستجيب لها الأمّ ، فتشبع جسدها وجسد طفلها ، وترسم بحركة أو مداعبة ، بإشارة أو كلمة ، لغة خاصّة بالجسد ، يدلّ كلّ عنصر منها على الفرق بينه وبين العناصر الأخرى (33) وقد بيّن " دوسويسير " أنّ اللّغة لا تحوي الآ فوارق ، فهي لا تنطوي لا على أفكار ولا على أصوات سبق وجودها وجود النّظام اللّغوي ، وأنما تنطوي على فوارق تصوّريّة وفوارق لفظيّة ناشئة عن هذا النّظام . (34)

من أهمّ النتائج التي تترتب على علاقة الجسد بالأمّ ، في المقاربات التحليليّة النفسيّة ، أنّ الاحساس الذي يرافق الإنسان في مراحل حياته أنّه " أمّ جسده الرّؤوم " ، فيوليه نفس العناية التي كانت الأمّ توليه في الطفولة ، أو يحبه على طريقتهما ويدركه بلغتها . وجملة القول أنّ الإنسان يعثر على وجود

(33) لضخامة المؤلّفات النفسيّة واتساعها ، اعتمد صاحب البحث في عرض هذه

الأصول على دراسة " ميشال برنار " : الجسد -

(34) " دوسويسير " دروس في الألسنة العامّة -

أمه الغريب في كل صور الجسد ، كما يقول " ميشال برنار " . فهو إذ يعتقد أنه موجود في جسده ، وآت يتحاور معه ، من خلال وعيه له ، لا يفتن إلى أن الحوار الحقيقي هو الذي بدأ مع جسد الأم ويستمر مع هذا الجسد الغائب - الحاصر حتى الموت .

لهذا كله فإن اللغة هي " الفضاء " الذي ينبغي البحث فيه عن هذا الجسد المرئي-المتخيل ، ما دامت هذه اللغة تتقبل خيالات الشاعر وأحلامه ورغائبه والعلاقات الحسية الناشئة عن وضعه الأوديسي ، فليفسح المجال لقصيدة الجسد حتى تقول نفسها ، وليكتف صاحب الجسم بالاصغاء إليها ثم محاورتها واستكشاف ما داخلها من نصوص الشاعر ونصوص غيره .

(3) السند الشعري :

=====

(أ) " أصغى إلى جسدها / - جسدها لغة وبه يتكلم -

يتكلم على الأسفر بين الجبر والورق

بين العضو والعضو

يتكلم ضدد / ٠٠٠

يتكلم على انقلاب الجسد وينشئ سلطته

يتكلم ليقيم نظام الدم بين جسديها

يتكلم لينشئ كتابة سوا كجسدها . " (35)

في هذا الكلام يتفكك الجسد ويتركب ويشي بماضيه وحلمه
 لكن أي جسد ؟ أنه جسد اللغة - الانثى وجسد الشاعر الحالم
 في آن . لكان الشاعر يولد هذه الصورة : " جسدها لغته وبه
 يتكلم " من صورة ابن عربي :

" أغارته طرفاً رآها به . . فكان البصير لها طرفها . "

لكنه ينقلها من سياق الحب الالهي إلى سياق الحب الانساني بحيث

(35) أدونيس " قداس بلا قصد " .

يتوحد جسد الشاعر بجسد الأم • تؤكد هذا النكوص الى الأمومة ، قرينة
" الدّم " (يتكلم ليقيم نظام الدّم بين جسديهما) ، والدّم ذو رموز
متأخذة متفارقة في اللاوعي العربي الجمعي ، فهو رمز الطهارة والخصوبة
والحياة ، من ناحية ، وهو رمز النجاسة الموت والشر من ناحية أخرى •
وجلي أنّ الدّم في قصّ أدونيس يقترب بالرمز الأول • يقول الشاعر في نص ثان:
" قالت : الجسد الحروف والدّم الكتابة

سلاما أيتها النخلة يا أختي

سلاما أيتها العالم يا مألوهي ... " (36)

(ب) ليلا تخرج أمي الى الهواء

تدعو القمر أو ما يشبه القمر

وتنام معه في فراش واحد ...

أحلم - لماذا أحلم دائما أن أدخل في غير الممكن ؟

الآن دمي شبيهه بالحلم ثم لأنني المسوت ؟ " (37)

يقيم الشاعر ، في المقطع ، علاقة جنسية بين الأم والقمر • وهي

علاقة تضرب بجذورها في أغوار اللاوعي الجمعي وفي الموروث الصوفي • إن

القمر في الميثولوجيا العربية رمز تتضايّف في حيّزة الأنوثة والذكورة ،

فهو الاله " ود " الذي عبده قدماء العرب باعتباره رمز الخصوبة والوفرة .

ومن الباحثين (38) ومن يجد صلة بين الاله " ود " والوادي ، فيجعل

(36) قصيدة - " تكوين " - الأعمال الكاملة - ج 20 -

(37) قصيدة " سيمياء " - الأعمال الكاملة - ج 20 -

(38) علي زيعور - " العقلية الصوفية ونفسية التصوف " - الفصل الأول -

وأد الأنثى تصحية تضاهى القمر في رمزه (الخصب - الانجاب - القرء - الحيض) . وهو رأى تعزّزه اللّعة ، فالبدن يدلّ على الحيوان المصحى به وعلى البنات الموءودة أيضا و " ود " و " وأد " مشتقان من جذرين ملتصقين والقمر في الميثولوجيا القديمة هو أيضا الأب ، بينما الشمس هي الأم ، ويزواجهما تحصب الأرض وتتجدّد الحباة وفي العرفان الصوفي يتوسّع " الليبيدو " المتزج بـ " الايروس " ، ليشمل عناصر الطبيعة كلّها ، وهو ما يسمّى عند الصوفيّة بالمحيل (39) وتناكح العناصر الغضبي الى التوالد .

يحيل القمر في شعر أدونيس ، على كلّ هذه الرموز ، فهو لا يردّ إلّا في سياق يجمع بين الذكورة والأنوثة :

" في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصّور

حواء تنزل في حوض

تسبح في منى القمر . " (40)

وفي هذه الصّورة تتعزّز صلة النّصّ بالعرفان الصّوفي ففي " الفتوحات المكيّة " يعدّ ابن عربي " الطّبيعة والهباء أخا وأختا لأب واحد وأم واحدة ، جسم ظهر فكان الطّبيعة الأب ، فإن لهذه الأثلاج كان الهباء الأم فإن فيها ظهر الأثر ، وكانت النّتيجة الجسم ، ثم نزل التّوالد في العالم الى التّراب " (41) بل أنّ الشاعر يستعير عبارة ابن عربي نفسها ، فابن عربي يشبّه الهباء بطهر البتّاء الجصّ " ليفتح فيه ما شاء من الأشكال والصّور " لكن هل يمكن أن توحى العلاقة التي يقيمها الشاعر بين الأم والقمر بعلاقة بين الأم والابن ؟

أن تشبيه الدّم بالحلم أي تحرّر الجسد من سلطان الوعي ، وحلم الشاعر بالدخول في غير الممكن ، يستدعيان هذه العلاقة . ولعلّ في صورة الأم التي تنام والقمر في فراش واحد ، بقايا من صورة الأم العذراء التي يأبى اللاوعي اخضاعها الى عمليّة الجنس . ومن ثمّ يسبغ عليها كلّ ضروب الكمال ويقرنها بعناصر الطّبيعة .

(39) المحيل : امرأة محيل (بضم الميم) وناقّة محيل : ولدت غلاما اثر جارية أو عكست -

واحوّالت الأرض : اخضرت واستوى نباتها -

(ح) " تبخر أيها الماء "

جسده مهرجان اسفنج

اصعد أيها الطين

واشهد للعطر كيف يصاجع الأرض

كل عشب مسحته أهدابها وقامت

كل حصاة اغسلت وتهيات

والزهر دم يملأ القلوب . " (42)

إن هذه الصورة موصولة أيضا بسياق أسطوري وصوفي واضح . ففي الاسطورة تتخذ الأرض صورة الأنثى الأم التي تنفعل للسماء الأب عندما يهطل المطر وفي العرفان الصوفي ، تستجيب الأرض من حيث هي جوهر أنثوي ، لذكورة السماء ، فتخصب . يقول ابن عربي عن هذا التوالج الساري في الأشياء كلها : " علم الالتحام والنكاح ومنه حسّي ومعنوي الهي ، وأما التوالد والتناسل في الطبيعة فإن السماء إذا أمطرت الماء ، وقبلت الأرض وربت وهو حملها فأنبئت من كل زوج بهيج . " (43)

هذا الجسد المضخم تتواتر صورته في أكثر من قصيدة من قصائد أدونيس متخذة هياكل مختلفة . ففي قصيدة تكوين " يزاوج الشاعر بين الموروث الصوفي (صوفية ابن عربي خاصة) والميثولوجيا الصينية والفارسية . وليس قوله :
" وكانت الأرض بسيطة يابسة باردة . . .

وانتصب ابنها في الهواء

مركزا لأشعة المحيطات

حيوانا في الغذاء والشهوة . . .

= (40) قصيدة " تكوين " - الأعمال الكاملة - ج 2 .

(41) الفتوحات المكية - ص 136 .

(42) " سيماء " - الأعمال الكاملة - ج 2 .

(43) الفتوحات المكية - ص 101 وما بعدها . يحيل كلام ابن عربي على النص القرآني :

" . . . فاذا انزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج " (صورة الحج) .

حتى كنفه مالك الأرض والسماء أحيانا
سعره التبات ، جسده الأقاليم عروقه الأنهار
ويده جناحان يعسى بهما فى الفضاء . . . " (44)
إلا صياغة شعرية للأسطورة الفارسية التى تقول بالموازاة بين أعضاء الإنسان
وعناصر الطبيعة أو لأسطورة " با أن كو " الصينية ، حيث انفصلت السماء
عن الأرض ، بعد موت " با أن كو " ، ثم تحولت أنفاس هذا الإله القديم
إلى رياح وسحب ، وصوته إلى رعد ، وعيناه إلى شمس وقمر ، ودمه إلى
أنهار ، وعظلاته وعروقه إلى طبقات الأرض ، ولحمه إلى تربة ، وشعره إلى
نبات وشجر . . . (45) . وفى " تعازيم " تتحول اللغة إلى رقية سحرية
فتقلب الأعيان كما هو الشأن عند الصوفية . وتقفز فوق قوانين الطبيعة :

" اقترى يا شجرة الزيتون

اتركي لهذا المشرّد أن يحتضنك

أن ينام فى ظلك

اتركي له أن يسكب حياته فوق جذعك الطيب

واسمحي له أن يناديك : يا امرأه ! " (46)

إن الزيتونة مشحونة فى العرفان الصوفي والمروث الأسطوري بكثير من الرموز
فهى النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس لقوة الفكر ، والزيت هونور
استعدادها الأصلي - ، وهى الأم الحانية التى تحنو على الصوفي ، وهى رمز
الوظيفة الإخصابية عند المرأة . وإذا كان سياق النص يحيل على رمز الأم ،
فإن فى العنوان " تعازيم " ما يعضد الدلالة الصوفية ، بحيث تتواشج
كل هذه الرموز والدلالات ، فينسلخ الدال عن مدلوله الاصطلاحي ، وتغدو
" الشجرة " جسدا يحتضنه السالك الذى يمشي على المقامات بحالة ، كما
يقول الصوفية ، ونام فى ظله ، ويرفع اليه حياته قربانا . وبذلك يفتح

(44) " تكوين " - الأعمال الكاملة - ج 2 -

(45) صمويل كيرمر - أساطير العالم القديم

(46) " سيمياء " - الأعمال الكاملة - ج 2 -

النّصر على عالم الغيب والشهادة ، فيستبدّ بالسالك هو الموت لا من حيث هو حلول أعلى ، وإنما من حيث هو حلول أسفل أى نزوع الى التّوحد بعنصر من عناصر الطبيعة ، ينطوى على كلّ معاني الانبعاث والتجدّد . وبما أنّ الشاعر أضفى على هذا العنصر صورة المرأة ، فإنّ الموت يغدو نكوصا الى الأمومة وحلما بالعودة الى الرّحم .

(د) لقد لاحظ " كوريان " أنّ العرفان الصّوفي ، في تقديسه للأنثى الكونيّة الحالقة ، يشي بعودة " الخنثى " الأسطوريّة على هيئة صوفيّة مخصّصة - ويبدو أنّ أدونيس ينحو هذا المنحى ، فأسطورة " الخنثى " الأفلاطونيّة (47) لا تظهر في نصوصه ، إلّا في صورة مقتضبة مبتورة غامضة .

وربّما ترتدّ احاطة هذا الجسد المزدوج التخيّل بالرموز والاشارات البعيدة ، الى سلطان الأعراف الأخلاقيّة السائدة (48) . فكلّمة

(47) PLATON : *Oeuvres complètes*, t. IV - 2^{ème} partie : *le banquet*, Paris, Belles Lettres, 1966.

(48) من اللافت أنّ الكاتب العربيّ عندما يكتب بلغة أجنبيّة ، يتحرّر من سلطان هذه الأعراف الأخلاقيّة . يقول الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي في " كتاب الدّم " : " عندما ولدت هل أخطأت جنسي ؟ أجل كنت أريد أن أكون خنثى زينةً لكلّ النساء اللّائي يعشقنني ولكلّ الرجال الذين كانوا يقبلونني . ولكنني كنت ذكرا بالرّغم من كلّ شيء " ، أدور حول قضبيّ المجتث ، وقد ما ينخرز قضبيّ في ظلمات الزّمن تسكن صورة الخنثى جسمي المنقسم " (للتّوسّع انظر مجلّة " الثقافة الجديدة " - العدد 29 / 1983 . وانظر ديوان الخطيبي :

- " *luttteur de classe à la manière taoïste* " .

"حنثى" تعنى فى العريّة "من له ما للرجال والنساء جميعا" أو الرجل الذى تأنثت أعضاؤه التناسلية ، والانحناء هو التّكسر والتثنى والمرأة الهشّة المتكسرة تنعت بالحنثاء ٠٠٠ وبالتالى فإن ترجمة "Androgyne" بالحنثى ، تصف من كثافة الرّمز ، وتضفي على الكلمة جملة من المعاني السّليبيّة ، هي أبعد ما تكون عن الأصل . فالكائنات البشريّة التى تقولُ الأسطورة الأفلاطونيّة إنّها كانت مزدوجة فى بدء الخليقة ، كانت تتمتع بقوة خارقة ، مكنتها من تحدّى الآلهة . فكان العقاب أن شطرت الآلهة جسم الكائن البشري الى شطرين ، أنثى وذكر ، وألقت بهذه الكائنات المشطورة الناقصة البائسة فى العالم ، وكلّ شطر من الجسد الأصل يبحث عن شطره الآخر . وعلى أساس هذه الأسطورة التى تجعل الانفصام بداية الكينونة الاسانيّة ، يفسر أفلاطون الحبّ ، على أنّه من صلب الطبيعة البشريّة وحينئذ الى استعادة وحدة الجسد ، دائم .

إنّ كثيرا من صور الجسد المرئي والمخيّل فى شعر أدونيس مشدودة بين طرفين هما : الانفصام / الاتحاد ، وبين عالمين هما : الذكورة / الأنوثة وما بين هذه الأقطاب يتقمص الجسد كلّ شيء ، فيتعدّد ويتنوّع ، وتندمج المتناقضات وتندغم ، وكأنّها تجلّ لحقيقة واحدة ، فتشاهد الوحدة فى الكثرة والكثرة فى الوحدة ، فالجسد ، كما يقول أدونيس : "مفرد بصيغة الجمع وجمع بصيغة المفرد" ، وعالم الطبيعة ، كما يقول ابن عربى : "صور فى مرآة واحدة ، بل صورة واحدة فى مرايا مختلفة" . ولذلك ، فلا عجب أن تتابع متواليّة المرئيات والمخيّلات فى شعر أدونيس ، كما تتتابع متواليّة التجلّيات وجودا وشهودا فى شعر الصوفيّة .

يقول الجيلي ، من قصيدة طويلة :

" تجلّى حبيبي فى مرآتي جماله . . . ففي كلّ مرأى للحبيب طلاشح
فلما تبدّى حسنه متنوعا . . . تسمى بأسماء فهنّ مطالـح . . .

هو النور والظلماء والماء والهواء . . هو العنصر التآري وهو البلاقح
هو الشمس والبدر النير هو السها . . هو الأفق وهو النجم وهو المواقع
هو اللفظ والمعنى صورة كل ما . . يحال من المقبول أو هو واقع
هو العقل وهو النفس والقلب والحشا . . هو الروح وهو الجسم وهو التدافع
تجمعت الأضداد في واحد البهيا . . وفيه تلاشت فهو عنهن ساطع . . .
ويقول أدونيس :

— " واستيقظ جسدي ، وهوى أسير المسام وخواتم العين والسرّة والطبيعة
الثانية التي تتناسل فيها أنواع ثانية من الخشخاش واللفاح وسواهما من
نباتات الذكورة والانوثة . . . " (49)

— " . . . وتساءل جسدها : هل أنا تورية لمعرفة ؟ هل هو معناه يتكوكب

حولي ، أم هي صورته ؟ . . .

أتقمص قميصي وألهج بك

تتقمصين قميصي وتلهجين بي

نجمل قشرة الأرض

ونجنس الكون . . . " (50)

ليس للأشياء أسماء

للأشياء أفخاذ كالأيائل

وجوه كالعشاق . . .

وها هو الجسد — الأب / الجسد الأم يتجه ، نتجه . . .

كيف للجسد الواحد أن يثمر الياسمين والعوسج ؟

كيف للقلب واحد أن يلبس جسدين ؟ " (51)

(49) تحولات العاشق — الأعمال الكاملة — م 10 — ص 509

(50) قداس بلا قصد / ديوان المطابقات والأوائل — م 20 — ص 379

(51) قصيدة جسد — ديوان " مفرد بصيغة الجمع " — دار العودة (بدون تاريخ)

ص 147 .

— لحن صورة القميص للعارند ذكر بيت الشابي :

« دوتنتت تيها وقد ألبستني ثوبها وهو مؤذن بافتتاح »

فإن الاحساس بها احساس يشير الى انتهاء هذه الحالة حالة التوتر أو الى الرجوع الى الطبيعة كما يقول الرائي . أما المتعة فلا تتحقق إلا باندغام الجسد في جسد الآخر . أن جسد المتعة لا يمكن أن ينخلق على نفسه لأن هذا الانغلاق من شأنه أن يعكّر صفو المنع الذي هي تلاش وضياع وذوبان في الآخر . وبعبارة أخرى فإن اللذة يمكن أن تتحقق في مجتمع ذكوي يرى المرأة موضوعاً وجسدها وعاءاً . أما المتعة فلا تتحقق إلا في مجتمع يقدر الذكورة والأنوثة معا . ولعل في هذا ما يفسر سر الاحتفاء بالجسد المزدوج في شعر أدونيس . وهو احتفاء ناجم عن وعي ثقافتى يمكن ، بالتغيير . قد يكون منبعه العرفان الصوفي . وهو ما يرجعه صاحب البحث . وقد يكون أيضاً الأدب السريالي . فالسرياليون هم الذين أعادوا الاعتبار الى أسطورة " الخنثى " الأفلاطونية وجعلوا من الجسد المزدوج المتوحد شرطاً من شروط الحرية . (55)

(4) بنية المرئى - المتخيّل :

=====

إن جسد الأنثى الكونية الخالقة من حيث هو جسد أم أو جسد لغيرة أو جسد مزدوج ، صورة يتظافر في بنائها المرئى والتخيّل . فهذا الجسد قبل أن يزدوج أو يتعدد جسد فرد مرئى يحيل باستمرار على جسد الآخر ، بسبب من طبيعته الشبقية ورغبته في التمتع . ومن ثم فهو مفتوح لنظر الآخر : نظر الأم في البدايات ، من حيث هي موضوع رغبة ، ونظر الأب من حيث هو رمز القانون والقدرة القضيبية ، ثم نظر المجتمع الذى يحفر

(55) انظر مثلاً :

-Paul ELuard : " L'amoureuse " in capitale de la douleur . P.51

ex : « Elle a la forme de mes mains

Elle a la couleur de mes yeux

Elle s'engloutit dans mon ombre » .

فى الجسد محايله ورغائبه وأساطيره . أن نظر الآخر يستهى ويقوم ويحكم
وسنلب . فهو المرأة التي تعكس ، بالنسبة الى كل فرد ، صورة جسده . ألا
أن هذه المرأة لا يمكن أن تكون أمينة ، لأن الفرد يريد أن يرى فيها
صورة جسده المثال أو جسده المتخيل ، فى حين أنها لا تعكس الجسد
الآ كما يراه الآخر . وليس ثمة امكن لمنع الاستلاب بالصورة البصرية
حتى فى موقف المحلل النفسى الذي يحتجب عن الجسد الممدد ويستمع
اليه دون أن يراه ، فهذا الجسد لا يمكن أن تتمدد خيالاته وتنتشر
بمنتهى الصفاء والحرية ، لتستهدف جسد الأم المتخيل أو جسد الأب
لأن " العين تسمع " كما يقول " شكيير " . ويمكن لصاحب البحث أن
يقس على هذه الجملة فيقول " أن السمع يرى أيضا " . أن النظر
حاضر حتى لو كان غائبا . وقد تقدم الحديث فى القسم الثانى من هذا
البحث ، عن الجسد العارى الذي لا يمكن أن يكون عريا محضا ، حتى
فى خلوته . فهناك عين المجتمع التى ترى وتراقب . ويمكن تعزيز
هذه الملاحظة بما أثبتته الاستاذ توفيق بكار فى تحليله لقصة
أبى نواس " العارية " أو " المغتسل " ف " ما ان خلعت المرأة عن
جسدها شعار المجتمع حتى شارفى أعماق وعيها أولا وعيها
المجتمع يحتج ويعترض وبادرالى وجهها يغشيه بحمة الخجل . وهو
عمل تعويض حاول به أن يتلافى ما فات من طرح الثوب المادى بكساء
روحى ومن اباحة العرى بحياء التستر . . . " (56) وعلى هذا
الأساس فإن النظر عنصر رئيس فى هذه الجدلية المعقدة القائمة
بين الأجساد البشرية ، الى حد أنه يولف أحيانا لغة الجسد الحقيقية
وما بين اللغة والنظر ، ما بين الأصوات والأشكال ، " يتأسس " الجسد
وتتشابك الحواس وتتراسل ، ويمدغم المرئى والمتخيل ، فالعين تسمع

(56) توفيق بكار - مجلة الحياة " الثقافية " - عدد 18 - 1981 - ص 24 .

مثلما ترى ، والأذن ترى مثلما تسمع .
في القصائد التي سحو فيها أدونيس منحى صوفيًا ، يمكن الوقوف
على هذه الظاهرة ، بحليل " شعريّة الألوان " في صورة الجسد المرئي -
المتخيّل ، عنده .

أن اللون في حدّ ذاته محايد . أما المجتمع هو الذي يسبغ عليه معنى
أو دلالة . ومن ثمّ يكتسب اللون رمزيته التي تختلف باختلاف المجتمعات .
وفي هذا ما يؤكّد أن الفرد لا يرى بعينه بقدر ما يرى بعيون المجتمع
الذي يعيش فيه تحتّى الأعمى ، كما يقول " روجى باستيد " ، لا يستثنى
من هذه الظاهرة ، فصوت محدّثه الحادّ أو الأجنّس ، يثير في نفسه
اذ يدرك أنّه موضوع نظر - ردودًا واستجابات غرزها المجتمع فيه ، وهى
عادة ردود واستجابات خاصّة بعالم البصريين ، حيث لا قيمة للألوان إلا من
حيث هي حاملة لرسالة أو منحوتة بمعنى ، وليس من حيث هي مجرد
ظواهر بصرية . (57)

ينبني المرئي - المتخيّل في شعر أدونيس حول الألوان مثلما ينبني
حول العناصر . وفي ما يخصّ الألوان ، فإن احتفاء الشاعر بها يبرز
أكثر في مجاميعه الأخيرة ، وخاصّة في " مفرد بصيغة الجمع " . وهو
مجموعة استغلّ فيها أدونيس كلّ منجزات العرفان الصوفي والتّسميات القديمة
التي يقول عنها ابن خلدون أنّها ضرب من السحر والتّلسمات غايتها
أحداث أمثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحسّ . ومن طقوسها تحويل
المعادن والتّقرّب بالأسماء ، والحروف على مقتضى أدعية مرتّبة ولغة سحرية .
أن لوحة الألوان في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيّل ، لا تشذّ كثيرًا
عن اللوحة القديمة . فمن بين الألوان كلّها ، يولي الشاعر أهمية خاصّة

(57) Roger Bastide, in " culture et société ". P. 73.

للألوان الستة الرئيسة فى الثقافة العربية ، وهي : الأحمر والأخضر
والأصفر والأزرق والأبيض والأسود :

– "جسدي أسيا" تتناقص

يربط الكفن بقدم الشمس
يحول عينى الى خزف يسميه الأحلام / يلهو بتلاوينه
الأخضر نار زرقاء
الأزرق يسود . . .

هكذا أنحدر فى انشاءات الذكورة والانوثة . . . " (58)

– "وأنا / مكسوا بالزمن ورماده

يرمى السجر من سواده

يتلفنى فضاء سيجه أفحاذ غير مرئية
بيّن أمواج من الثمر أبحث فيها عن برعم التيه
حيث ترفعى صارية اللذة وتختلط الصُخور بالأشعة
حيث الجسد سراب والشهوة قلعة محاصرة
وأقول : سيكون فصاؤنا وحشا أحضير . . . " (59)

– "الجسد أطول طريق الى الجسد

هل اللمس للجسد وحده حقا ؟

. . . سلاما أيها الحيوان

أنت وحدك الملاك الأبيض . . . " (60)

– "أمام المرأة - الماء أنعكس :

جسد آخر يتراءى

الترجس كنيسة الموت

والموت قداس بلا صوت

(58) جسد - ص 176

(59) سيمياء - ص 243

(60) سيمياء - ص 255

- من الزرقاة الى البياض ينتقل الموج . . . " (61)
- " أتكلّم دون أن أتكلّم
أسير دون أن أسير
أتغلغل بين الورقة وغصنها ، الشئ والشئ
حين لا يعود يتميّز الخيط الأبيض من الخيط الأسود
أصرخ منتشياً ، تهدّم أيها الوضوح ، يا عدوّي الجميل . " (62)
- " لم تكن أمّه تعرف صنيين وهى التى قرأته حجرا حجرا
أخرج أيها الطفل الى الحجر
الرماديّ الأبيض الأحمر الأسود الأصفر الأزرق الخمبيّ الجاديّ . " (63)
- " حجر يتلأأ يجذب
يقول للوجوه أن تنور فتتور
للجسد أن يشطح فيشطح . . .
حجر تزاويق طلاسّم
الأسود قدرة وسلطان
الأصفر جسد لكلّ شئ
الأغبر كحل امرأة على اسم رجل ،
رجل على اسم امرأة . " (64)
- " وقلت مرّة : لونيّ الثلج
وأسير متوجّجا بالشمس . " (65)

(61) نفسه . ص 271

(62) نفسه . ص 282

(63) نفسه - ص 286

(64) نفسه - ص 293

(65) نفسه - ص 300

— " كنت ألبس الأسود

كانت السماء تلبس الرماد . . . " (66)

— " لا أكتب / أعلن تأويلا لجسدي

وأغرق في خلاف معه أو سوء تفاهم

وأعلن شرايمني أعراضا للكتابة . . .

لا أكتب / أبتكر المباهج وأشياء اللذة

أقذف بأهدابي إلى الأمام . . .

الخير شر بلون أبيض

الشر خير بلون أسود . . . " (67)

يتضح من هذه المقاطع أن اللون نادرا ما يرد مفردا في صورة الجسد المرئي ، فهودائما يقترن بلون آخر . ولئن أعاد الشاعر مزج هذه الألوان ، فإنه احتفظ بالكثير من رموزها القديمة . فالأخضر هو لون الحياة ورمز الخصب ، وهو التسخ والماء . وهو أيضا السماء الصافية : " الأخضر نار زرقاء " والأصفر رمز لأكسير الحياة أو السائل الذي يحول إلى ذهب ورمز التحويل والتغيير والحدس : " الأصفر جسر لكل شيء " . . . ومن بين هذه الألوان يتميز لوان هما الأبيض والأسود . ولا غرابة فهمما في الموروث الصوفي خاصة والموروث العربي الاسلامي عامة عنصران رئيسان من عناصر الجمال يحتلان باستمرار الى صورة الحور العين القرآنية ، ويتخايفان ويتكاملان ، ليس بسبب تضادهما الذي يظهر جمال كل منهما ، كما دأب على ذلك الشراح ، وإنما لما ينطويان عليه من رمزية دينية ثقافية عميقة . فالأبيض ليس مجرد لون وإنما هو خلاصة الألوان كلها ، وكلمة بيضاء تشمل في الرموز الثقافية العربي المجسّدت والمجردات معا : الحليب والماء والنهار والقو والقمر والعين والقلب والسيف . واليد البيضاء (الأيادي البيض) هي يد الاحسان والنعم والقدرة ، والموت الأبيض هو الفجأة والسهل والرجل الأبيض هو النقي العرض ويتفرغ صفحة : كتبها بفن وعناية

(66) نفسه — ص 315

(67) نفسه — ص 338

والقلب الأبيض هو البرى، الطاهر . وبيضة النهار : بياضه : وبيضة الخدر جاريته . . . (68) أما الأسود فيحيل على هذه المادة التي تجعل من اللون احتفالية تتراسل فيها الحواس وتتشابك ، ومتعة للعقل والقلب معا فالعيون السوداء والسعر الأسود من سمات الجمال المميزة التي تستدعي لطافة السريرة وغموض المجهول وخلوة الليل وطمانينة الروح . والحبر الأسود هو الذي يثبت الفكرة والعاطفة الجياشة على الصفحة البكر البيضاء ويسبغ معنى على المادة الغفل ، فيثير حلم العربي المسلم ومخيلته ، اذ يدون اللامادي ويثبتته ، فيحفى ويظهر ، ويكتم ويفصح ، عبر ثنائية من التيه والعودة ، مشيرة . وهو ، اذا استعيرت عبارة " باشلار " في النار ، يحول المثالي الى مادي ، والمادي الى مثالي . انه لون سحي مفتوح على المطلق ، يحيل على نفسه مثلما يحيل على ألوان أخرى ، فالسواد (بالضم) هو الصفرة والخضرة أيضا . وهو ذورمزية دينية عميقة ، فالكعبة المغطاة بالسواد والحجر الأسود يمثلان ذروة المقدس الاسلامي . كما أنه ، في العرفان الصوفي ، رمز الجسم في كثافته وعده عن عالم القدس ونذير الموت والفراق . ولئن احتفى أدونيس بهذين اللونين في صورة الجسد المرئي - المتيخل ، فإنه لا يثبت اسميهما دائما ، وإنما يحيل عليهما من خلال تلك الثنائية التي شغف بها الصوفية : ثنائية النهار - الليل حتى أنه سمي احدى مجاميعه المتميزة بـ " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل " . وهذه الثنائية ذات دلالة صوفية واضحة فهي احتجاب وظهور ، وجسم وروح ، وجدان وعقل . واذا كانت كذلك فإن الجسد الذي تنتظمه هذه الثنائية هو أيضا جسد الحب وجسد الموت في آن .

(68) انظر لسان العرب " و " ترتيب القاموس المحيط " -

المرئي والمخفي
في
جسد الحب / جسد الموت

" جسدي حرقه تُخاط إلى الأبد في خائط العوالم خطنى "
(ابو العلاء المعري) .

" نحن الجسمان الأولان والموت جسما الثالث ...
- أيها الخياط عندى حب مفتوق هل تخطيه ؟
- ان كان عندك خيوط من ربح . "

أدونيس " قداس بلا قصد " .

أي علاقة يمكن أن تجمع بين الحب والموت ؟

الحب بيني ويؤسس والموت يهدم ويقوّض . أتهدم قطبان متنافران ، لا يمكن لأحدهما إلا أن ينفي الآخر . ولكن برغم هذا التنافر ، فإن الشعراء احتالوا منذ القديم ، على الموت ، فوشجوا العلاقة بينه وبين الحب ، واستخدموا الموت للتدليل على صدق العاطفة . يقول جميل متغنياً لـ يوؤخذ من عمره ويزاد في عمر بشينة :

"وددت على حبي الحياة لَوَأْتَهَا . . يزداد لها في عمرها من حياتيا ."
أوجعلوا من الموت ذريعة للاقبال على الحياة والاستمتاع بالجسد .
بقول المتنبي :

"متعينا بحسن وجهك ما دام فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فإن المقام فيها قليل ."
إن العلاقة بين الحب والموت تنبع من الجسد نفسه . فالجسد بنسبة مزدوجة إذ هو يسيد بالحياة وامكاناتها اللامتناهية ، وينبئ الانساق ، في الآن نفسه ، بمنتهى القبلية ونهايته المحتومة . فهو "جهاز الممكن" وسمة المحتوم وهو الوجه الانساني في طاقته الخلاقة ورغبته بالتمتع ، والوجه المأساوي في مرضه وتلفه ، في آن . وفي هذا ما يؤكد مرة أخرى أن مقارنة الجسد وخاصة جسد الحب لا يمكن إلا أن تتسم بطابع فلسفي أو ميتافيزيقي . فاذا كان الجنس غريزة ملازمة للجسد ، فإن الحب لا ينشأ من الجسد وحده ، وإنما ينشأ أيضاً من أنساق ثقافية واجتماعية أشمل ، ذلك أن الحب ليس مجرد علاقة حيوية ، وإن كان الجنس نسقه الغريزي ، وإنما هو علاقة تتضايّف في طرفيها متداخّيات روحية وحضارية ، وتسمها قيم وعادات اجتماعية مخصوصة . وغني عن الذكر أن الحب يختلف دائماً باختلاف المجتمعات والحضارات . في هذا السياق يمكن القول

أن الفرد يرث سلوك أسلافه تجاه الحب، مثلما يرث سلوكهم تجاه الموت وهو لا يرث هذا السلوك بالجسد فقط، وإنما عن طريق اللغة أيضاً، من حيث هي اراث ثقافتي وحضاري . وفي الشعر العربي حتى في أقدم صوره، كثيراً ما يتلازم الحب والموت تلازم صنوين متصارعين حيناً متصالحين حيناً آخر، وليست المقدمة الطللية - الغزلية إلا صورة حياة لعلاقة متوترة بين الحب والموت، بين الجسد (المرأة) والجسم (الطلل)، يتخذ فيها الموت صوراً وهيئات مختلفة، فيتمزج بالزمن أو الدهر، بالقضاء أو القدر، ويضغط على وجود الشاعر بديسه الباطشتين، فلا يدعه يهنأ بلحظة حب أو يقر عليها . وربما، بسبب من لازمة الموت الأساس وهي البطش والقدرة والختل، لم يتصور العربي الموت مجرداً عن علاقة مادية، فجهد في جعله حسيًا مرئيًا . وقد ينم هذا الخيال التصوري على رغبة عاتية في الصالحة مع الموت أو في السيطرة عليه . فالإنسان كثيراً ما ينقل القوى الخارقة العاتية إلى عالم المراتب حتى يستحوذ عليها ويتحكم بها .

لقد نحا أدونيس هذا المنحى، في بواكير شعره، ففي "قصائد أولى"، يتخذ الموت صورة الأم الحانية أو الأرض التي تضم الموتى إلى صدرها، وذلك يجعل الشاعر من الاستعارة تيممة أو تعويذة يدرأ بها صورة الموت القبيحة:

" يضمن الموت إلى صدره

مغامراً زاهداً

يحملنا سرّاً على سرّه

يجعل من كثرتنا واحداً . " (1)

وفي " أغنيتان للموت " يجسد الشاعر الموت ويستعير له صورة قديمة

(1) قصائد أولى - الأعمال الكاملة - م 1 - ص 37 .

فيجعل له يدا ، تصويرا لاحتاس داخلتي ملك عليه نفسه ، مسعه الاستئناس
بالموت لا بسبب قدرته على الفتك والبطش ، وإنما بسبب قدرته
على التخيير والكشف :

" كأنه الموت اذا مرّ بي

يخنقه الصمت

كأنه ينام ان نمت .

يا يد الموت أطيلي حبل درسي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي . " (2)

وفي " ثلاث مرثيات الى أبي " يرسم الموت في صورتي جسد متفسخ
وجبهة مغمورة بالتراب و صدر رميم ، ويغدو القبر رحما ووعدا بولادة
ثانية :

" ... لم يفن بالنار ولكنه

عاد بها للفضأ الأول

للزمن القبل

كالشمس في خطورها الأول

تأفل عن أجفاننا بغتة

وهي وراء الأفق لم تأفل ... " (3)

وفي " العباءة " يحتفي الشاعر بالأشياء لأنها تنطوي على دلالة أو ذكرى ،
فيستحضر من خلال الثوب صورة الطفل الذي كان ، وجسد الأب الراحل الذي

(2) نفسه - ص 41 .

(3) نفسه - ص 40 .

لم يتبق منه سوى قلب وذراع محتضنة تطل من ثقب العباءة .
 أن الثوب في هذه القصيدة ذو دلالة مزدوجة ، فهو يحيل على جسد الحب
 (العلاقة بين الأب والابن) مثلما يحيل على جسد الموت . وفي هذه
 الدلالة المزدوجة يعترج الواقعي بالمتخيل الأسطوري ، فالعباءة الرثيثة
 تنقل نقلا سحريا صفاتها الى الأب اللابس الغائب والى الشاعر الرائي
 وهي صفات نابعة من الأسطورة والاعتقادات الشعبية فى السحر والتعاوى
 فالعباءة تحمي الطفل وتحرسه وتملا دهره أدعية ، واذ يرتديها الطفل فانما
 يرتدى صورة الأب الراحل . وربما ترتد هذه الخاصة السحرية الى
 الصوف من حيث ارتباطه فى الذهن بالأسطورة العريضة بالموت والتضحية
 واستجلاب الخصومة والبركة فى آن :

” فى بيتنا عباءة
 فصلها عمر أبى
 خيطها بالتعب ...
 فى بيتنا عباءة
 مرمية بعثره
 تشدنى لسقفه
 لطيفه ، للحجرة
 ألمح فى ثوبها
 ذراعاه المحتضنه
 وقلبه ، ولهفة فى قلبه مستوطنه
 تحرسنى ، تلفنى ، تملا دهرى أدعيه
 تتركنى شبابة وغابة وأغنيه . ” (4)

(4) نفسه (المرجع السابق) - ص 71

آن الموت ليرتبط بالحب في مجاميع الشاعر الأولى ومجاميعه الأخيرة ،
على حد سواء . فليس الجسد الذي يرفع اليه الشاعر مديحه ، إلا الجسد
في رغبته ولذته ، في تفسّخه وانتساخه . أنه الجسد - اللغة من حيث
هو منظومة من الأنساق يعيد الشاعر ترتيبها حسب حالاته ورواه ومقاماته
فهو إذ يستغرقه التفكير في الموت يفكّك جسده ويعيد بناءه :

" ... وأسميك جسدي وأناديك

لحظة أهبط فيك

يهبط بصري في لساني

لساني في سمعي

سمعي في لمسي

لمسي في الشَّمِّ ...

وأرى اليك ، اليه يتفكّك ويتركب

السَّاعد فخذ ، المعصم كاحل ، اليد قدم ، الكتف مرفق ... (5)

وهو إذ تجمّع به المتعة يتخيّل الجسد فسيفساء مؤلفة من مناطق شبقية ،

فيتفكّك الجسد ويضطرب وينفصم ويتحرّك . وإذا هو حروف قمرية وشمسية ،

ساكنة وليّنة :

" وقرأت الجسد ...

وقالت أشباحه : حرف قمري يكسوك

حرف شمسي يعريّك

حرف ساكن يقتلعك

حرف لين يغرسك ... (6)

(5) مفرد بصيغة الجمع - قصيدة " جسد " - ص 222 و 223 (دار العودة - د . ت)

(6) نفسه - ص 191

في هذا السياق يبدو جسد الحب - الموت ، في شعر أدونيس ، موصولا بالتحليل الصوفي ، في مستوى البنية وحتّى في مستوى الدلالة ، فمن حيث البنية يستخدم الشاعر رمزية الحروف عند الصوفيّة ، فيعقد صلة بين الألفاظ ومدلولاتها وينسب اليها فوق ما لها في الحقيقة والواقع ، ويستوحي منها دقيق المعنى وريقة ، ويجسد الحروف وكأنّها تتحرّك وتحسّ ، فيربط بينها وبين الجسد في مراتبه وتجلياته . ومن حيث الدلالة ، يوحد بين جسد الحب وجسد الموت ، على طريقة الصوفيّة ، فيجعل الموت منفذا الى الحب الأسْمَى .

لقد رتب الصوفيّة الموت في مدارج ، فالموت الأبيض هو قمح هوى النفس فمن مات عن هواه فقد حَيَّ بهداه ، وهو الجوع لأنّه ينور الباطن وبييض وجه القلب ، فمن ماتت بطنته خيبت فطنته ، والموت الأحمر هو مخالفة النفس ، والموت الأسود هو احتمال أذى الخلق وهو الفناء في الله لشهود الأذى منه بروية فناء الأفعال في فعل محبوه . فللصوفيّة من الموت أنواع شتى ، يمكن الاقتصار منها على نوع واحد ، هو هذا الموت الموصول بالحب . هذا الموت يرتضيه الصوفيّ ويستعذبه . فهو حضور لا غياب ، يحلّه الصوفيّ محلّ الشهادة ويجعله باب الخلود . أنّه لذة تعادل الحب ، بل هو الحب نفسه ، إذ تحرّر النفس من قفس الجسد العظم الكثيف الخاضع للكون والفساد ، يقول ابن الفارض على طريقته في تداخل الألفاظ :

" تبيح المنايا إذ تبيح لى العنى . . . وذاك رخيصة منّي بميتّي
وما غدرت في الحب أن هدرت دمي . . . بشرع الهوى لكن وفّت إذ توفّت . "

ويقول ابن عربي جاعلا الموت قربانا وحلما :

" لا دَرْدَرُ الهوى ان لم أمت كمدا . . . بحاجر أو بسلع أو بأجساد . "

إنّ هذا الاحتفاء بالحب والموت معا ، عند الصوفيّة ، ليس آلا محاولة لتحقيق الألفة بين الانسان والموت ، بواسطة اللّغة ، بحيث يمكن القول إنّ الموت الذى يسعى الصوفيّة الى تجميله وتدجينه ، هو الموت الحدث وليس

الموت الممكن •

لعلّ هذا الموت الحدث هو العنصر الوحيد الباقي من الصوفيّة في تجربة العشق عند أدونيس • فهو ينغل في كلّ صورة من صور الجسد ، دون أن يفضي بالشاعر إلى رؤية تشاؤميّة أو مأساويّة ، بل هو على العكس من ذلك " يؤنس " الزمن ، ويتحوّل الى ضرب من الكشف والمتعة :

" انطفئي الآن / أنطفئي الآن

لنعرف نعمة الجمر

نمحو وجهينا / نكشف وجهينا هواجس ، أصدافا ، مرايا

ننفض عبرها الى شخصنا الثانيّة

ويدخل كلانا في برج الوحدة

في عزلة صفور يحتضر

ويتذوق كلانا طعم الآخر

وتسكر أعضاؤه بالحياة لحظة يسكر الآخر بالموت ••• " (7)

فبهذا الموت يكشف الرجل والمرأة وجهيهما وينفذان الى انسانيتهما ، وه يتذوق كلاهما طعم الآخر ويسكر بالحياة • أنّ الشاعر يستعير للموت والحياة معطى صفات الخمرة ، فمثلما يسكر الجسد بالحياة يسكر كذلك بالموت ، فالموت في لحظة الحب يسكر يسرى في الجسم فتلين العظام والفواصل وينتعش الروح ، ويرى العاشق ومن خلال واهمه التخيّل الأشياء كما لم يتوقعها فيسموعن عالم المړثيات الى عالم التخيّلات حيث يشب الوجدان ويتمدد فيفضي على الموت جمالا ويمحو من صورته ملامح البطش والختل • هذه العلاقة التي ينشئها الشاعر بين الموت والسكر ليست الا توسعا في استخدام القديم وتجديدا لبعض وجوهه • فالسكر عند الصوفيّة موصول بالموت من حيث هو جسر الى مشاهدة الجمال المطلق • وقد بسط الكاشاني في القول فبيّن

(7) نفسه - ص 152

أَنَّ السَّكْرَ دَهْشٌ يَلْحَقُ سِرَّ الْمَحَبِّ فِي مُشَاهَدَةِ جَمَالِ الْمَحْبُوبِ فَجْأَةً • وَذَلِكَ أَنَّ رُوحَانِيَّةَ الْإِنْسَانِ تَنْجَذِبُ إِلَى جَمَالِ الْمَحْبُوبِ ، فَفَلَّتِ النَّفْسُ مِنْ أَسْوَارِ الْعَقْلِ وَيَذْهَلُ الْحَسُّ عَنِ الْمَحْسُوسِ وَيَلْتَمُّ بِالْبَاطِنِ فَرَحٌ وَانْبِسَاطٌ " وَتَسْمَى هَذِهِ الْحَالَةُ سَكْرًا ، لِمُشَارَكَتِهَا السَّكْرَ الظَّاهِرَ فِي الْأَوْصَافِ الْمَذْكُورَةِ ، إِلَّا أَنَّ السَّبَبَ فِي اسْتِتَارِ نُورِ الْعَقْلِ فِي السَّكْرِ الْمَعْنَوِيِّ ، غَلَبَةُ نُورِ الشَّهَادَةِ ، وَفِي السَّكْرِ الظَّاهِرِ ، غَشْيَانُ ظِلْمَةِ الطَّبِيعَةِ • " (8) وَمِمَّا يَعْتَزُّ بِهِ هَذِهِ الْقَبْلَةُ بَيْنَ نَقْرَادٍ وَنَيْسٍ وَالْعُرْفَانِ الصُّوفِيِّ ، هَذِهِ الْأَصْطِلَاحَاتُ الصُّوفِيَّةُ كَالْمَحْوِ وَالْكَشْفِ ، وَهِيَ أَصْطِلَاحَاتٌ لَمْ يَنْحَرْفْ بِهَا الشَّاعِرُ كَثِيرًا عَنْ دَلَالَتِهَا الْقَدِيمَةِ ؛ " نَحْوُ وَجْهِينَا ، نَكْشِفُ وَجْهَيْنَا • • • نَنْفِذُ • • • إِلَى شَخْصِنَا الثَّانِيَةِ • • • " ، فَالْمَحْوُ ، فِي هَذَا السِّيَاقِ ، غَيْبَةُ بَوَارِدِ قَسْوَى وَاسْتِغْرَاقُ تَأَمُّ فِي الْهَيْئَةِ الْخَالِصَةِ ، وَالْكَشْفُ رَفْعُ الْحِجَابِ وَالْإِطْلَاعُ عَلَى مَا وَرَاءَهُ مِنَ الْمَعَانِي الْغَيْبِيَّةِ وَالْأُمُورِ الْحَقِيقِيَّةِ وَجُودًا وَشَهَادًا ، أَوْ اثْبَاتٌ لِلْهَيْئَةِ وَالسَّوِيَّةِ فِي آن • وَإِذَا كَانَ ثَمَّةَ فَرْقٍ ، فَهُوَ يَتِمَثَّلُ فِي اسْتِبْدَالِ السِّيَاقِ الدِّينِيِّ الْغَائِقِ بِسِيَاقِ إِنْسَانِيٍّ نَاجِعٍ مِنْ طَقْسِ الْحَبِّ • وَلَكِنْ يَظَلُّ الْمَوْتُ فِي كُلِّ الْحَالَيْنِ نَشْوَةً مُتَعَالِيَةً عَلَى الْعَقْلِ تَصْبُو إِلَى الْإِتِّحَادِ بِالْمَحْبُوبِ وَالذَّوْانِ فِيهِ • وَمِنَ الْجَلِيِّ أَنَّ أَدْنِيَّسَ مِثْلَ الصُّوفِيَّةِ يَسْتَعْمِرُ لِهَذِهِ الْحَالَةِ رَمْزِيَّةَ الْخَمْرِ مِنْ حَيْثُ هِيَ أَحَالَةٌ عَلَى الْغَيْبِطَةِ الْغَامِرَةِ الَّتِي تَسْتَغْرِقُ النَّفْسَ ، وَالرَّوْءِيَّةَ الْإِشْرَاقِيَّةَ الَّتِي تَنْبُذُ عَنِ الْعَقْلِ • فِي هَذِهِ الْحَالَةِ يَتَأَخَذُ بِالْحَبِّ وَالْمَوْتِ ، فَلَا يَكْمُلُ طَقْسُ الْحَبِّ إِلَّا بِطَقْسِ الْمَوْتِ وَهَذَا مَا يَقْسِرُ تِلْكَ الرَّغْبَةَ الْجَامِحَةَ فِي الْمَوْتِ ، الَّتِي تَمْلِكُ عَلَى الصُّوفِيِّ نَفْسَهُ كُلَّمَا هَيَّمَهُ السَّكْرُ وَتَيَّمَهُ الْوَجْدُ • فَقَدْ رَوَى ابْنُ الْقَاسِمِ الزَّاهِدُ أَنَّ سَمْعَ الْحَلَّاجِ فِي سُوقِ بَغْدَادٍ يَصِيحُ : يَا أَهْلَ الْإِسْلَامِ أَغْيُثُونِي ، فَلَيْسَ يَتَرَكْنِي وَنَفْسِي فَأُنْسَ بِهَا • وَلَيْسَ يَأْخُذْنِي مِنْ نَفْسِي فَأُسْتَرِيحَ مِنْهَا ، وَهَذَا دَلَالٌ لَا أُطِيقُهُ ، ثُمَّ أَنْشَأَ يَقُولُ :

(8) الرَّمْزُ الشَّعْبِيُّ عِنْدَ الصُّوفِيَّةِ - ص 344 •

" حوت بكلي كل كلك يا قدسي . . . تكاشفني حتى كأنك في نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى . . . سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
فها أنا في حبس الحياة مفتوح . . . عن الانس فاقبضني اليك من الحبس . . ."
في هذا الزواج الجسدي بين الحب والموت ، بين الحاضر والغائب ،
بين المرئي والمختل " يصل المرء الى نتيجة واحدة وهي أن الحب
والموت شيان ، فان لم يكونا كذلك ، فهما منطقتان ، بالمتعسمة ،
متجاورتان " : (9)

" هل الحب وحده مكان لا يأتيه الموت ؟

هل يقدر الفاني أن يتعلم الحب ؟

وماذا أسميك يا موت ؟ !

يبني وبين نفسي مسافة

يرصدني فيها الحب ، يرصدني الموت

والجسد عمارتي

من أعماق الأشياء الفانية أعلن الحب

ليبر ، ليبيرا ، فالوس . . . " . (10)

وفي هذا الزواج الجسدي يتغير كل شيء فيغدو المروع (الموت) بداية
الرائع (الحب) بل سميّه . فالشاعر يرتقي بالموت وفي الموت من حيث
هو تجل من تجليات العشق الى مستوى الحدث الجديد الذي يبني و
يؤسس . وذلك فان ارتباط الموت بالحب ليس إلا وعدا بقيامة ممكنة ،
فالموت لا يجتث التوازن العضوي ، حسب ، وإنما يحرر القوة المكبلة في
الجسم أيضا :

(9) احسان عباس - " اتجاهات الشعر العربي المعاصر " - ص 192 .

(10) تحولات العاشق - الأعمال الكاملة - م 10 - ص 526

" أدونيسيا يولد الجسم

أدونيسيا يموت . . . " (11)

أو لم يكن جسد " أدونيس - الأسطورة " نفسه آلا رمزا لهذه العلاقة الوطيدة بين الموت والبعث؟ فهذا الاله القديم الذي يمثل روح النبات ، لم يكن مولده وموته ثم ببعثه من جديد آلا رمزا للطبيعة المتقلبة بين حياة وموت وبعث ، فقد سالت دماوم الى نبع " أفقا " لتختلط بمياه النهر وتشارك في احياء النبات وبعثه من جديد مع بداية كل ربيع (12) .

- و

(11) قصيدة " جسد " - مفرد بصيغة الجمع (دار العودة - بدون تاريخ) ص 163

(12) جيمس فريزر " أدونيس أو تموز " - دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة - ت - جبرا ابراهيم جبرا .

الدلالة الجديدة / باتجاه تفكيك الدلالة الصوفية :

=====

أن جسد الأنثى الكونية في شعر أدونيس ، مشحون بدلالة ليست بالضرورة
دلالة صوفية قديمة . فهذا الجسد الذى تتضايّف في بنيته الذكورة والأنوثة
فيحيل على جسد الأم أو على الجسد المزدوج ، موصول أكثر بالواقع الراهن وليس
بواقع ، مفارق كما هو الشأن عند الصوفية . فهو لا وان أحلوا المرأة منزلة
عظيمة ، لم تنلها لا في الفقه ولا في علم الكلام ولا في الفلسفة ، وارتقوا
بها الى مستوى الانسان الكامل الحالى ، فقد طمسوا كينونتها التاريخية
وجعلوا منها أنثى فردوسية خالقة ، تقوِّع في عناصر الطبيعة وتتوالد
فلا يمكن بلوغها ولا ادراكها . واذا كان جسد الأنثى الكونية يستطيع أن يكون
كل شيء في العرفان الصوفي ، فإن ذلك يعني أنه لا شيء خارج هذا
العرفان . أنه جسد متخيّل . وليس المتخيّل هنا إلا الذات تزج بنفسها
في صيرورة ممكنة أو محتملة ، بالنسبة الى الصوفي ، أو صيرورة مثالية
أو مفارقة ، بالنسبة الى الذين يباشرون التصوّف بغير منطق منطلق الباطن
وحقائقه وأبعاده . ورغم اختلاف النظرة فإن المتخيّل الصوفي حاضر
بالقوة المتخيّلة ، لا من حيث قدرتها على ايجاد صور الأشياء مع غيبة
حواملها عن الحواس ، وإنما من حيث قدرتها على تركيب الجسد وفق
الحالة التى تتلبّس الذات . هذا الجسد المركّب المتخيّل ليس اذن إلا
اختراعاً صوفياً ، ليس إلا مرآة يعاين فيها الصوفي ذاته المتوحدة
بالذات الالهية لا ذات المرأة من حيث هي كائن تاريخي . أنه
رمز الحياة الروحية التى يعيشها الصوفي ، والمثل الأعلى
الذى يتوق اليه . أنه زمن حواء - الوهم ، زمن الطهارة الأصل
أما جسد الأنثى الكونية في شعر أدونيس ، فهو موصول ، كما ،

تقدم ، بالواقع الراهن .

تتجلى هذه الصلة فى مستوى : الجسد - الأم والجسد المزدوج . ففي ما يخص المستوى الأول حاولت القراءة أن تبرهن على أن علاقة الجسد المرئي - التخيل بجسد الأم ، فى شعر أدونيس ، " علاقة جودرية " نسبة الى " جودر " أحد أبطال الف ليلة وليلة " ، وأنه ليس من الضرورة أن يكون " الأديب " العرسى على شاكله " الأديب الفريدى " ، " فبقدر ما توجد أنماط من اللا شعور ، توجد أنماط من المجتمعات " . (13) .

صحيح أن اثبات هذه " العلاقة الجودرية " فى الشخصية العريية ، يستلزم دراسات متأنية تشمل علائق الطعل بالأم فى كل مظاهرها وتجلياتها . وهذا عمل لا يدعى صاحب البحث القدرة عليه ، وليس هو من مشغولات هذه الدراسة ولكنه يستطيع ، برغم ذلك ، أن يقرر هذه العلاقة الجودرية " فى صورة الجسد المرئي - التخيل فى شعر أدونيس بمشيء من الاطمئنان . ففي كثير من القصائد لا يتجلى الجسد أو الجسم إلا مقرونا بجسد الأم ، سواء كان هذا الجسد ملفوفا بالرموز والاشارات أو عاريا منها . وما يهم فى هذا السياق أن الشاعر لا يستشعر أي اسم فى هذا الحوار الذى يقيم مع جسد الأم . ذلك أن هذا الجسد ليس إلا شبح الأم الحقيقية المقهورة . هذه الأم التي يقول عنها الشاعر فى قصيدة قد تكون من بواكير شعره :

" وأمضي وأنا أخلط بالقلوب المعلقة فى الدوالي والرؤوس المزروعة فى الحقول ، وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابي . وحين تدخل فى عروقي رائحة البحر ، وتملأ شعر حبيبتى قبل الريح وتموت الشواطئ وتبحث عن أتذكر غير أمي وسأنسج لها فى ذاكرتي حصيرا ليئة تجلس عليها وتبكي . . . " . (14)

Roger Bastide in " culture et société " . P. 66

(13)

(14) مرثية الأيام الحاضرة - ديوان " أوراق فى الريح " - الأعمال الكاملة ، م 10 ص 60 22

أنّ الأم في المجتمع العربي هي " النموذج " الذي تتجسّد فيه رموز الثقافة القائمة . أنّها الصّحيّة الدّائمة التي يسبح عليها هذا المجتمع قداسة لافتة ، لكن دون أن يسند إليها أي دور تاريخي فاعل . ومن ثمّ فالشاعر لا يجعل من جسد الأم موضوع رغبة . بقدر ما يعزّق قنّاع المرأة - الأم ، وَيَفْضَحُ وَهْمَ الأمومة وَيَفْضَحُ قمع الثقافة . وإذا كان " جودر " في الأسطورة لم يفك سرّ الأوصاد ويستحوذ على الكنز ، إلّا بعد أن تميّز جسد الأم الحقيقي من جسد الأم الشّبح أو المتخيّل ، ونفذ إلى حقيقة الأمومة ، فإنّ نعرأد ونيس يقول لنا بلغة شعريّة ملغزة أنّ تحرير الجسد لا يتمّ إلّا بتحرير الجسد - الأم من سلطان الثقافة المستلبة ، فهذا الجسد هو اذن مصدر الرموز الثقافيّة القائمة والممكنة ومرجعها الدائم . وفي هذا المستوى تتقوّض الدلالات الصوفيّة القديمة ، ويغدو الحوار مع جسد الأم حواراً مع الثقافة في امكاناتها الخلاقة المتاحة . وفي هذا السياق نفسه يكسب الجسد المزدوج دلالة الجديدة فهو يلغي التمييز الجنسي من حيث هو لون من ألوان التمييز الطبقي الاجتماعي ، ويجعل من العشق فعل مساواة بين الذكر والأنثى ، فبالمرأة يتحقّق الرّجل ، والرّجل يتحقّق المرأة ، وفي هذا الجسد المزدوج يستعيد الكائن وحدته وانسجامه . وهذا ما يفسّر تأخذ الحياة والموت في صورة الجسد ، فليست هذه الثنائية إلّا ايداناً باحتضار الجسد القديم المستلب وميلاد الجسد الجديد المتحرّر ، في جسم الحبّ المتوحد .

أنّ اطلاق الشاعر على الموروث الصوفي ووعيه بامكانات اللغة الصوفيّة وحدودها خاصّة في مجاميعه الأخيرة ، هما اللذان جعلتا الرؤية الابداعيّة تشقّق طريقها إلى صورة الجسد المرثي - المتخيّل عنده ، دون أن يعني ذلك تحرراً تاماً من سلطان الرؤية الاتباعيّة . ولعلّ في معانيّة المومترات الأجنبية التي داخلت شعرأد ونيس ، ما يعزّز هذا المنحى الابداعي أو يكشف ممرّة أخرى عن تداخل الرويتين في السياق الواحد .

الفسم السرا بع السوتراك الأجنبي

صوره الحسب الرءى والى والى والى
سحر أديس

" آه إ حسمك ما سلاللة الملوك نضح تباسير صيف الحر ففو
بالأقمار معوط ويد فاق الأقمار ، ويلون الوحش مرقوط والكيميت ...
سأكسف من القفا إلى الابط فمهبط الساقين ، ومن الخصر إلى الركبة
فموضح الحلخالين ، سأكسف منكب الجبين عن ناموس عددك فى جدول ميلادك من
بين الرموز التي تجمعت مسيئة لحلقك ، كما تتجمع نجوم الفلك المتصاعدة من
النجوم البحريّة لترتقى مساء كل يوم غربا إلى السماء ، قريضا
منتظما في سلك قصيدة عصماء . "

— سان جون بيرس — "معالم " Amer5 —

المحاور

محتويات

مقدمة

(1) مظاهر التناسل الفلسفي

Taoisme

(أ) الطاوية

(ب) الأفلاطونية

(2) مظاهر التناسل الشعري : الشعر الفرنسي الحديث

(أ) الجسد والطبيعة

(ب) حاتمة ونتيجة

الجسد - المرأة

تحويلات الجسد

أن ظهور المؤثرات الأخنبية في الشعر العربي الحدث برنسد
الى العسريات من هذا القرن ، وربما قبلها بقليل . فقد حملت
دور هذه المؤثرات مدرسه " أولو " في مصر وجماعه الدوان و مدرسة
المهجر و محاولات شعريه عديدة في لبنان وسوريا والعراق وتونس
(السابع) ، كانت كلها تنزع الى تجديد الشعر العربي الذي هيئت
عليه طيله فروع سبعة شافاة أصولية وقيم سفوية عريقة . كان
يستأثر بها كلها هاجس واحد هو الخروج من متاهة الخطاب
المفوط الى فصاء الخطاب المكتوب . فقد نشأ الشعر العربي ،
كما يجمع على ذلك جُل الدارسين " وسط لعبة القول والكلام . ولم
يكس للمكوب الا فعالية التسجيل والتدوين لبعصه القليل " (1)
(المعلقات) ، رغم أن البعض يفرأ أن يسلم بسهولة ،
بهذه " الحقيقة " مؤكداً أن في هذا الاجماع تجنياً على الشعر
العربي والحضارة العربية قبل الاسلام . فالباحث لا يملك عن أقدم
صور هذا الشعر شيئاً ، سوى الأسعار التي لا يعد وعمرها قرناً
ونصف قرن قبل الاسلام فإن " اسقطهزنا بغاية الاستظهار

(1) مطاع صفدي - مدخل الى عصر تدوين معاصر - من بحوث المريد 7
بغداد 1986 - ص 44 يذهب البعض الى أن كتابة الشعر في المجتمع
العربي قبل الاسلام لم تكن مقصورة على " المعلقات " السبع
أو العشر المعروفة . يقول ابن رشيقي : وكانت المعلقات تسمى
المذهبات ، ذلك أنها احتيرت من سائر الشعر ، فكتبت في القباطي
بماء الذهب وعلقت على الكعبة . . . ذكر ذلك غير واحد من العلماء .
ويقول أيضا : " كان الملك اذا استجيدت قصيدة الشاعر يقول : علّقوا
لنا هذه . لتكون في خزانته . " . ويقول ابن خلدون " حتّى
انتهوا الى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام
موضع حجّهم وبيت ابراهيم . " يشير صاحب البدر إلى ضرورة التفريق بين
التدوين من حيث هو كتابة قولية ، والكتابة من حيث هي الميثاق من لغة الصمت .

مما تسمى عام " كما يقول الجاحظ . (2) وهذه نعره لا يمكن سدها
عادا حطّاهما الباحث ونظر في شعر أبي داود الأيادي الذي بعده
العدماء أساد امرئ الفيس وجد نفسه " أمام شعر سام الكوين
سليم النظر ، ليس عليه سيما الأوليات من الأسياء " (3) أي أنه
لا يمكن أن يكون حديث الميلاد كما يوحي بذلك كلام الجاحظ . فإذا
توقف وتثبت ولم تضلّ تلك الأحكام والدعاوى الموهومة المسلّطة
على ماضى العرب وشعرهم ، عرف أن " الشعر الجاهلي قد نغل أغلبه
من أصول مكتوبة " حضارة العرب والجنس السامي عامّة " قد
افترس أبدا بالكتابة ، لم تعارفها لحظة واحدة ، فضلا عن وجود
سواه قد حاصه في التاريخ العربي على هذا ، وفي صميم الشعر
نفسه ما يدلّ عليه " . (4) لكن هذا الاعتراض ، على أهمّيته ،
لا ينفي حقيقة أن الشعر العربي نشأ ونما من حيث هو فعاليّة
كلام ، وأن المكتوب كان لاحقا . كان الكلام يسبق الكتابة ، في كلّ
مراحل الشعر العربي . كان الشاعر العربي " يقول " و " ينشد "
ثمّ " يكتب " فالذاكرة " اللسانية " كانت تسبق الذاكرة " الكتابية "
أو " الورقية " بتعبير مطاع صفدي . وربما ، بسبب من هذه الخاصّة ،

(2) أورده نجيب محمّد البهيتي " تاريخ الشعر العربي " - ص 47 -

(3) المرجع السابق - الصفحة نفسها .

(4) ينقل البهيتي عن الجاحظ (كتاب الحيوان ج 1 - ص 35) قوله : "
وأقول : لو لا الحطوط لبطلت العهود والشروط . . . ولتعظيم ذلك
والثقة به والاستناد اليه كانوا يدعون في الجاهليّة من يكتب لهم
ذكر الحلف والهدنة تعظيما للأمر وتبعيدا من النسيان . " . ويضيف
الجاحظ فيعلق على بيتين للحارث بن حلّزه في شأن بكر وتغلب " والمهارق
ليس يراد بها الصحف والكتب ولا يقال للكتب مهارق حتّى تكون كتب
عيسود وميثاق وأمان . " .

سهباً للشعر العربي قديمه وجديده لما لم يهتبا لعمره ، فقد تأسست على حقائق السعوية الشعرية الجاهلية " النظرة الى الشعرية العربية نفسها ، وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ، ليس على الكتابة الشعرية وحدها ، وإنما أيضا على المعايير الدقيقة والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر . وقضاياها . " (5) فبني السعوي ، على جمالية الاسماع والاطراب ، وحصرت وظيفة في البلاغ والابصال أو الابانة والفهم . وترتبت على هذا التصور نتائج أخرى لا نفعل حظورة . فلم تعد القصيدة المتميزة هي التي يحفر مجراها وتؤسس بلاغتها وإنما هي القصيدة التي يكون مجراها وبلاغتها مهيأين سلفا .

هذه النعوية الجاهزة الناجمة عن سلطان الخطاب المفوظ هي التي أخذ الشعراء بخلخلتها وتقويض أسسها ، منذ العشرينات ، تحت تأثير الثقافة الأجنبية ، فظهر شعر " يتأرجح بين رومنطيقية الكأبة حينا والعضب والعنف حينا آخر ، من جهة ، ورومنطيقية التأليف السكلي التجميلي من جهة ثانية . " (6) وكأنه في كآبته وثورته تمثل لعالم قديم بدأ يتقوض وعالم جديد بدأ يتأسس ، ففيه من كليهما ملامح وسمات ، وفيه من كليهما ظلال وأصداء . وبرزت " أسماء " شعرية عديدة تتفاوت في طرق تعبيرها وتتلاقى في غاياتها . بينها تمثيلا لا حصرا الشابي وعلى محمود طه وابراهيم ناجي وعبد الله غانم . . . " (7) كان هذا الاتجاه وما سبغه (مدرسة أبولو وجماعة الديوان ، ومدرسة المهجر)

(5) أدونيس - الشعرية العربية - ص 13 .

(6) أدونيس - مقدمة للشعر العربي - ص 77 .

(7) نفسه - ص 87 .

فاتحه عصر ، من الكنايه ، جديد ، مع عولاء ، ثم مع رواد الشعر الحر
أخذت المادرة تنقل الى المكتوب لكن دون أن تنقطع الصلة بالملفوظ
نهائياً ، فلا يزال المسموح يسبق العاري ، "والعاري مصطر لاسعادة
سحبيته المسموح فيه كيما بفعل بالفضيدة . " (8) ولا يزال نصوص
كثيرة في الشعر العربي المعاصر تتلمس طريقها الى الكتابة
لكن ، بالمقابل ، استطاعت نصوص أخرى ، بفعل المؤثرات الثقافية
الأجنبية ، أن تؤسس خطابها بمعزل عن سلطة الملفوظ . صحيح
أن هذه النصوص ومن بسها نصوص أدونيس ، لم تفتح صلبها
بالموروث الشعري ، إلا أنها لا تدونه ، كما كان الشأن فـ في
القرون الإسلامية الأولى ، وأما بعيد كتابته ونعيد حلقه ، بروية
جديدة ، مصدرها الواقع الثقافي الراهن بكل ما داخله ويدخله
من عناصر الثقافات المكتوبة الوافدة .

يقول أدونيس : " أعترف بأنني كتب من بين من أخذوا بثقافة
الغرب . غير أنني كتب ، كذلك ، بين الأوائل الذين ما لبثوا
أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا
قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي
الذاتي . " ويضيف : " أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة
الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافي العربي السائد
وأجهزته المعرفية . فـقراءة " بودلير " هي التي غيرت معرفتي
بأبي نواس وكسفت لي عن شعرته وحداثته . وقراءة " ما لارمييه "
هي التي أوضحت لي أسرار اللعبة الشعرية وأبعادها الحديثة
عند أبي تمام . وقراءة " رمبو " و " نرفال " و " بريتون " هي
التي قادتنني الى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وسهائرها .
وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة

(8) مطاع صفدي - مدخل الى عصر تدوين معاصر - ص 50 .

النظر القدي عند الجرحاسي ، حدوصا في كل ما سعلو السعيرة
وحاصيها اللعوه - التعبيره . " . (٩)

ان هذه الموشرات الاجنبية . وهي موضوع هذا الفصل ، لم
تغير طرة الساعر الى الموروث ، حسب ، وانما غيرت أيضا
نظرتة الى الشعر ، وسمت تجربته الابداعية بميسمها الواضح ،
لذاك فان " مرزها " كقول بأن يضي كثيرا من الزوايا المعتمنة
في صورة الجسد المرئي والجسد الفخيل عنده . وهذا عمل
تنهض في وجهه عقبات كثيرة ، يصعب بذللها كلها . فاذا كانت
هذه الموشرات الاجنبية في بواكيرها عند الساعر واصحة المعالم
بحيث لا يجد القارئ صعوبة كبيرة في استخراجها وردّها الى
أصولها ، فانها بدأت ، منذ أن أصدر الساعر مجموعة " كتاب التحولات
والهجرة في أقاليم النهار والليل " عام 1965 ، تتخذ هيئات من
التناسخ خفيفة فتتزلق في النص وتضيع وتستعصى . فالشاعر
يقيس من الفلسفة اليونانية ومن فلسفة " التاو " الصينية ومن
الشعر الفرنسي من " رمبو " و " بودلير " و " بيرس " ومن السرياليين ،
حتى من الفنون التشكيلية . . ويمزج صورة بصورة ، ومعنى بمعنى ،
وينقل جملة من سياق الى سياق ، ويستبدل كلمة بكلمة . وقد
بدا لصاحب البحث الجهد الكبير الذي يجب بذله في فرز هذه
النصوص المتداخلة ، حتى ليعترف بأنه فكّر في أن يصرف النظر
عنها ، ويقصر عمله على الموشرات الواضحة . إلا أن النص كان يقف
حائلا دون ذلك ، فلم يستطع أن يقنع نفسه بصواب العدول عن
استخراج هذه الموشرات الاجنبية الغامضة ، لما تركته من عميق

(٩) أدونيس - الشعرية العربية - ص . 86 و 87

أثر في صورة الجسد في شعر أدونيس .

(1) مظاهر التأثر الفلسفي :

إن المؤثرات الفلسفية في صورة الجسد عند أدونيس تجد مسوغا لها في ما يمكن تسميته تجوُّزا " نظرية أدونيس الشعرية " يرى أدونيس أن القول بضرورة الفصل بين الشعر والفكر أو الفلسفة قول قديم ، لم يعد من الممكن تسويعه اليوم ، فالشعر " فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء ، أي الجانب الميتافيزيقي كمال تعبّر فلسفيا . كلّ شعر عظيم لا يمكن ، من هذه الزاوية وبهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا . " (10) إلا أن هذه الصلة القائمة بينهما لا تنفصّل أنّ لكلّ منهما لغتها الخاصة فاللسعة تعبّر بالمفاهيم والتصورات ، بينما الشعر يعبّر بالرموز والاسرار . و من ثمّ فإنّ الفلسفة في الشعر هي الفلسفة بمعناها الواسع لا بمعناها الضيّق ، أي الفلسفة التي لا تقدّم العالم في منظومة من العلاقات المنطقية والعقلية والبرهانية ، وأنما " تقدّمه في توهج الحدس والرؤيا ، في توهج الفلسفة كما يفهمها هيراقليطس مثلا أو نيتشه أو هيدغر " . (11) إنّ الفلسفة في الشعر كما يفهمها أدونيس ، لا تتخذ الشعر واسطة لاقامة صلات منطقية بين الشاعر ، من جهة ، والعالم وأشياءه ، من جهة ثانية ، يرتبط فيها اللاحق بالسابق والنتائج بالمقدمات . فهذه فلسفة تجعل من الشعر آلة تحمل أفكارا ، أو حشداً موزونا لجملة من الأفكار والآراء .

إنّ الفلسفة في الشعر " تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوسه برومي صور " (12) فهي لا تعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفس الشاعر . " الشعر ، هنا ، استبطان للعالم

(10) أدونيس - زمن الشعر - " الشعر والفلسفة " - ص 173 و 174

و 175 .

(11) نفسه . / (12) نفسه

وجهد للقبض عليه دون حلّ أو جرم أو تحديد ، وحارج كلّ نسق
أو نظام عقلاسي منطقي . " (13)

لقد طرأ أدونيس ومّا لهذا المفهوم " الصوفي - السريالي
في كلّ دراساته ، فنصوص النفي وأبى نواس والمعري " تخترق النظم
المعرفية وتنظيراتها " وتحقق في بيبها وفي رؤيتها " علافه
هصويّه بين الشعرية والفكرية " وتفتح " بعدوسها واستبصاراتها
أفقا جماليا جديدا وأفقا فكريا جديدا . " ، فهي ، من هذه
الناحية " مقارنة معرفية للأشياء والانسان تتمزج بالمعشرات النفسية
من جهة ، وتبتعد ، من جهة ثانية ، عن العقل والمنطق . " ، (14)
" أنّها استبصار معرفي " أدواته الحدس أو البصيرة أو عين القلب
وليس النقل أو العقل ، وليس البرهان أو المنطق .

بهذا المفهوم يخذ الشعر فلسفة أو معرفة ، لكنّها معرفة
تميزة ، فلغة الشعر هي لغة المجاز وليست لغة المفاهيم . أنّه
المعرفة مُحَيَّاة . ذلك أنّها ناجمة عن رؤية تقوم على الانفصال
واللاشبيية بين الأشياء ، رؤية تحرق قشرة الواقع وتحرر الحواس
فتصل بين الأشياء بصلات وعلائق حفيّة أو مستجدّة . فهي أمّا
أن تتوسّل بالتشبيه فتجعل " المتباينين في صورة المتلايمين
بزيادات في الأقاويل ممّا لا يخفى على الشعراء . " وأمّا أن تتوسّل
بالاستعارة ، و " الاسم الذي يقال على الشيء باستعارة ، هو أن يكون
اسما ما دالا على ذات شيء ، راتباً عليه من أول ما وضع ، فيلقب
به في الحين بعد الحين شيء آخر ، لمواصلته للأول .

(13) المرجع السابق -

(14) أدونيس - الشعرية العربية - ص 60 الى 71 .

ما من أنحاء المواصلة " بنعير الفارابي (15) • وعلي هذا الأساس
فالّ السّعر صرّ من الفلسفة أي صرّ من المعرفة التي تصرّ
التّلاوّم في السّاب أو الائتلاف في الاحتمال وفي أن يكون السّعر
مجرّد تعبير انفعالي شعوري •

هذا الجمع بين السّعر والفلسفة ، بين السّعر والمعرفة
على الهيئة التي تقدّم شرحها ، هو الذي جعل أدونيس ينزع
أكثر إلى الامساس من الفلسفة الصّوفية ، ومن الفلسفات التي تحمل
في مطاويها بدور التّصوّف • ومن هذه الفلسفات " الطّاويّة " و
" الأفلاطونيّة " فقد وسّعا أكثر من غيرهما صورة الجسد المتخيّل
ففي سحره •

(أ) الطّاويّة :

" الطّاويّة " فلسفة عينيّة قدميّة ترتدّ جذورها إلى
القرن السادس قبل الميلاد • وقد ارتبطت بـ " لاوتان " المعروف
في تاريخ الفلسفة الصينيّة بـ " لاوتز " أو " لاوتسو " الذي ظلّت أقواله
مصدرا لتلاميذه كبار تلافوها وطوّروها وأضافوا إليها • كانت
الطّاويّة في مرحلتها الأولى فلسفة حالّة ، ثم أصبحت في مرحلة
ثانية طقسا دينيا تتلاقى فيه عناصر وأمشاج فلسفيّة وصوفيّة
كثيرة • تعني كلمة " الطّاو " " الطريق " السّج " و " القول "
لكنّها حادت في الفلسفة عن مدلولها الملموس إلى مدلول
مطلق • فالطّاو هو المبدأ والمآل الذي تصدر عنه كلّ الأشياء
وترتدّ إليه " وريّما ران عليه من بعض الوجوه ملامح روحانيّة
نوحى بها بيانات الفلاسفة المسمّية بنزعة صوفيّة والمكتوبة
بنفس شعريّ ، لكنّه لا يخرج في كلّ الأحوال عن مقتضى

(15) الفارابي - صناعة في قوانين الشعراء - ص 157 - وكتاب في المنطق

(العبارة) - ص 23 (أوردّه سحبان خليفات ملتقى ابن رسيق - القيروان

أفريل 1987) •

الكون والطبيعة الكونية . " . (16) طلب الكلمة موضة بكبير من الغموض . فالطاوية تقول أنّ التّور ابثق من الطلّة ، و النظام من اللّاصورة و " الطّاو " يتّح الطّاقة الحبّة الى تسبغ على النفس صورتها العنوية (الجسم) . وهو مجرد عن الاسم عار عن الصّفات . هو : " بداية كلّ الأشياء وبداية البدايات " . (17) ومن ثم يبدو شبيها بـ " الجوهر الفرد " عند فلاسفة الاسلام . فالجوهر الفرد ليس جسما لأنّه لا يمتلك صفات الأجسام ، كما يرى أبو هذيل العلّاف . (18) وهو ، بهذا التّحديد ، " يمكن أن يكون مقابلا لـ : الباري أو العفل الأوّل أو المحرّك الأوّل . مع فارق أساسي هو أنّ الفيلسوف الطّاي لا يميل الى تحميل مطلقه بعدا روحانيا واضحا وحاسما لأنّه لا يعامل مع الألوهية . " (19) يرى البعض أنّ الطّاو " شبيه بعقل " أفلوطين " الأوّل لأنّ مؤسس الطّاوية نصّ على تسلسل فيضّي يولد فيه التّاو واحد ، ومن الواحد يأتي اثنان ومن الاثنان ثلاثة ومن الثلاثة تأتي كلّ الأشياء . والقوّة التي تفيض من المبدأ الأوحد هي " التي " التي تعني " الواحد المؤلف من أجزاء " .

ما الذي دفع أدونيس الى " الاقتباس " عن الطّاوية ؟ هل هي المقارنة المعقّرة التي يمكن أن تعقد بين الطّاوية والتّصوّف ؟ ربّما . فالكلمات الثلاث التي تدلّ عليها الطّاوية : الطّريق والتّنهج والقول ، ذات مكانة بارزة في اصطلاحات التّصوّف العربي الاسلامي . فقد توصّل هذا التّصوّف الى تنميّة تقنيّة

(16) للتّوسّع انظر " التّاو " Tao — نصوص من الفلسفة الصينيّة القديمة

ترجمة هادي علوي — دار ابن رشيق للطباعة والنّشر — ط — 1 — 1981 —

(17) نفسه — ص 12

(18) انظر محمد علي أبو رياح " تاريخ الفكر الاسلامي " — انظر ص 3

(19) كتاب التّاو — ص 12

روحانية عرفت باسم " العرفان " (20) تتمثل في ثلاثية مكوّنة من الشريعة (النّصر الطاهر للوحى) والطريقة (السّبيل الصّوفى) والحقيقة (الحقيقة الرّوحانية الى نجلى فى ما سمى بالسّطح الصّوفى) • واذا كانت كلمة " الطّاو " ذات احياء دينيّ اذ هى تدلّ أيضا على المعرفة والقدرة اللتين نهكّنان الأرض والسّماء من الاتّصال ، فإنّ التّصوّف الاسلامى من حيث هو ظاهرة روحية يجعل من المعراج النبوى الذى تعرّف به الرّسول الأسرار والعيوب الالهية فى " الميثولوجيا " الاسلاميّة ، نموذجًا حاول بلوغه جميع المتصوّفة • وفى الطريقة التى يصف بها المتصوّفة المراحل التى سلكوها حتّى بلغوا قمة التّحقيق الرّوحانيّ ، لمع كثيرة تؤكّد اتّحاد الالهى والانسانى فى فعل من المحبة والعشق مُتَعَالٍ ، كما هو السّان فى الطّاوية حيث تتوجّه الأشياء الى الطّاو بحاسّة العشق الذى فى داخلها • فالطّاو كاله المتصوّفة هو المعشوق والمحبوب والطّاوية كالصّوفية ترى فى الجماع تغذية للحياة وليس أمرا نجسا أو معيئا • (21) وقد تقدّم فى القسم الثالث من هذا البحث أنّ الجنيد كان يقول : " احتاج الى الجماع كما احتّاج الى القوت • " وأنّ المتصوّفة كانوا يستكثرون النّكاح لأجل فراغ القلب وتقويته على العبادة • • والطّاوية كالصّوفية تولي غاية كبيرة لآداب الجماع وتساوى بين الرّجل والمرأة من حيث اللذة فتلتح على استشارة المرأة وتشترط مشاركة ايجابية بين الجنسين • ومن آداب الجماع ، كما يقول الامام العزالى أن يستفتح الرّجل بالقبلة ، ثمّ يحرف عن القبلة ولا يستقبل القبلة بالوقاع اكراما للقبلة • • • " (22) وفى كليهما احتفاء بالجواهر الانثوى الفعّال أو الانثى

(20) للتّوسع انظر " تاريخ الفلسفة الاسلاميّة هنري كوريان - الفصل 6 • (التّصوّف)

(21) راجع كتاب الطّاو - وَ : Hsuan Tsaisu-nu "Les points du plaisir - sesquel d'après la tradition chinoise - Marabout - 1982.

(22) الغزالي " احياء علوم الدين " - ص 50 -

الكونيتيه الحالفه .

إنَّ الرَّحْمَه العريسه التَّاو " لم تصدر إلا عام 1331 ، في
حسب أنَّ نداحل سوا أدومد مع الطَّاويه بدأ مع مجموعته " كتاب
التَّحولات والهجره في أفاليم السهار واللَّيل " (1961 - 1965)
غامضا حفيّا ، ثمَّ واصحا جليّا في " مفرد بصيغته الجمع " (1973)
في " تحولات العاشق " المنسورة في السَّتينات ، نحيل بعض الصَّور على
كتاب الطَّاو الصينيّ . ومن المحتمل أن يكون أدومد اطلع على هذا
الكتاب في ترجماته الفرنسيه . وقد لا يكون اطلع عليه مطَّ عند ما كتب
قصيدته هذه . وانما عوَّفح الحافر على الحافر أو اسهام النَّص
بنصٍّ آخر .

يقول الطَّـاـو :

— " فرِّغ نفسك من كلِّ شيء "

ودع الذَّهن بجلد الى السَّلام

تنموا لاشياء وتزدهر وتكفي من ثمَّ الى المنسأ

وحيث تكون ملكيّا تكون الهيّا

وحيث تكون الهيّا فأنت مع الطَّاويدا بيد .

وكونك مع الطَّاويدا بيد هو السَّرمد

يزول الجسد وتبقى الطَّاو . " (23)

ويقول أدونييس :

" شمس العاشق تتدلَّى ويحنيها النَّوم

يلزم أن بأخذ العيب عطلة الحصاد والزَّرع

أن يسيح وجهي في روح الدَّنيا . . .

يذهب الجسد وتبقى شريعته ، فمادا تفعل أيها الحبَّ ؟

— أعارض الأرض . " (24)

يقول الطَّـاـو :

(23) كتاب التَّـاـو — ص 61 مَرْدُ كَلِمَه " تـاـو " أو طـاـو " مي صيغتي للذكر وللأنث معا .

(24) تحولات العاشق — ص 534 و 536 و 537 .

" بعد بلوع اللّدة ننعاسو النّار والماء .

عدما نعاسو الماء والنّار

فإنّ كلّ العناصر تكون في حالة سوازن

ومكون المعاشرة قد أثمرت . " (25)

و يقول أدونيس :

" يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا الى الأطباق السفلى

في حصرة العالم الأضيق

أساهد النّار والدّمح في صحن واحد . . .

وتسكر أحوالي

هكذا يقول السيّد الجسد . " . (26)

في قصيده " تكوين " تقوم أدلة كثيرة على ترجيح التداخل
النّصي مع الطاوية . فالقصيدة تنتمي الى مجموعة أدونيس " مفرد
بصيغة الجمع " . والعنوان يمكن أن يحيل الى التصوف الاسلامي
الى " الاشارات الالهية " بالتحديد ، (27) مثلما يمكن أن يحيل
الى " الطاو " . فالقوة التي تفيض من المبدأ الأوحـد فتتولد منها
الأشياء هي في الطاوية " آليتي " من حيث هي الأقنوم الثاني الذي
يولد الأشياء بالتركيز والاتساع المتعاقب (وهو ما يعنيه اسمها في الصّينية
من حيث هو اصطلاح دالّ على الواحد المؤلّف من أجزاء : قوة التّوحيد
والتّأليف والتركيز . وفي الأشياء المتولّدة منها خطوط معينة تحدّد

(25) Les points du plaisir Sescuel - P. 9.

(26) تحولات العاشق - ص .

(27) عرض صاحب البحث للعنوان بشي من التفصيل في " التجربة

الصوفية في مفرد بصيغة الجمع " - الجامعة التونسية - أكتوبر 1985 .

صورها الحساسة التي تتمم المبدأ الحيوي (: 28)

" الطاو سسل الواحد

الواحد سسل الاسس

الانسان سسل الدلالة

الثلاثة سسل العشرة آلاف شيء

العشرة آلاف شيء

نحمل "البين" ونحمل "النانع"

وتحقق انسجامها بالدمج بين هاتين القوتين " . (29)

فإذا تحطى الفارئ العنوان التي العبيدة الأولى " تكوين " وجد أنها

ترسم في مقاطعها الأولى عصور الجسد في مرحلة النسوء ونحدد

وطائف أعضائه ، في لغة هي مزيج من الفكر والفلسفة اد تجمع

بين الرموز والمفاهيم ، بين " الطاوية " و " الأفلاطونية " . التكوين

اصطلاح فلسفي وديني بالأساس ، يعنى البحث في بداية الكون والأشياء .

وهذا البحث كان دائما أحد الموضوعات التي استأثرت باهتمام الفلاسفة

القديمة والأديان : كيف تشكلت المخلوقات ومن أين أخذت صورها المتنوعة؟

الطاوية ترى أن المبدأ ينتج باستطالة لا تنفصل عنه . والكائنات هي

استطالاته التي لا تنقص منه شيئا . وتسببه الطاو بزق ذى طرفين على

هيئة مفاحين ينفخا دون أن يستنزفا نفسيهما بشكل متناوب

ودون توقف :

" السماوات والأرض وما بينهما تشبهان المنفاخ . لكنهما لا تنطويان ،

ينغيّر الشكل ولا تتغيّر الصورة . "

وتضيف الطاوية فتقول إن الاستطالة هي الأم الحفية لكل الأشياء :

(28) التّاو - ص 19

(29) التّاو - ص 77 - " الين " : رمز الذكورة - " اليانغ " : رمز الانوثة .

" أرواح الوادى لا تموت
ففى المرأة ٠٠٠ الأم الأولى
مدخلها جدر السماوات والأرض
كأنها برق لا يرى . " (30)

وتربط بين الفراغ والأم الأولى، فكائن الطاو هو الفارغ المفرد المتعدد
الذى لا ينتمى الى مكان بعينه ولا الى زمان بعينه وإنما ينتمى
إلى كل الأمكنة وكل الأزمنة . وفى قصيدة " تكوين " التى نهد
لقصيدة " جسد " تحمل مقاطع كثيرة ملامح من الطاوية ، دون أن
يعنى ذلك أن أدونيس يتقبل رؤية الطاو والفلسفة بستى أبعادها .
(31) فالرؤية هنا موصولة بالموروث الإسلامى وبالتحديد الشيعى
منه . ولذا فمن المفيد تناولها بشيء من التفصيل .
يقول أدونيس :

" لم تكن الأرض جسدا . كانت جرحا .
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح
كيف تمكن الإقامة ؟
أخذ الجرح يتحول الى أبوين والسؤال يصير فضاء

(30) نفسه (المرجع السابق) - ص 56 .

(31) يجد صاحب البحث ميلا الى القول بعلاقة ما بين مجموعة أدونيس
" مفرد بصغة الجمع " وقصيدة عبد الكبير الخطيبي : "Lutteur de
classe à la manière Taoïste - Sindbad - Paris - 1975.

وقد يكون أدونيس أطلع على الطاوية من خلال هذه القصيدة . والافت
أن مجموعة أدونيس صدرت بدون تاريخ (عن دار العودة) لكن المؤكد أنها
صدرت بعد 1975 إذ ذيل الشاعر الصفحة الأخيرة من قصيدة " سيماء " ب:
(بيروت 1973 - 1975) .

أُخرج إلى السماء أبها الطفل

جرح على ...

وكأن الأرض بسيطة بآلة باردة

تتحرك بلون أعبر أدكن ليظهر النور

ويمكن الحيوان من النظر ... " (32)

البداية تتشكل من شيء سابق هو الأرض من حيث هي المصدر والأصل .
هذه الأرض ليست جسداً أبى ليست مادة . أنها جرح يلتئم فى أبوين ،
فى ذكر وأنثى . ومن هذين الزوجين تتشكل صورة الطفل " على " .
الى هذا الحد تبدد الصورة " عادية " ، فهى تحاول أن ترسم بلغة
السعر لحظة الولادة أو لحظة البداية . ينهض على نهوض الكون
ويجرح بحروجه . لكنه ليس خروجاً من لا شيء . فهناك مرحلة نمو
اكتملت فى صمت ومرحلة جديدة بدأت تعلن عن نفسها . ألا أن الصورة
ليست بهذه البساطة ، فهى تفتح خصائصها التركيبية من فلسفة
" التناو " المصنوية وتتداخل معها فى أكثر من مستوى

الأرض فى سواد ويس " جرح " والجرح علامة على الكينونة التى بدأت
بالانقسام . و " التناو " يقول أن السماء والأرض كانتا فى البدء رتقاً ،
ثم أخذتا تفتقان (33) فظهرت الفصول الأربعة وتتوالدت الأشياء :
" ... غير المسمى هو مبتدأ السماء والأرض

هذان الاثنان ينبثقان من أصل واحد

ويظهر ذلك قبل الظلمة

ظلمات بعضها فوق بعض ...

(32) قصيدة " تكوين " - ص 497 .

(33) يجد هادى علوى شبهها بين هذه الصورة والآية القرآنية " أولم يـ

الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما " - سورة الأنبياء -

السماوات والأرض وما بينهما سبها المفلح . لكنهما لا تنطويان ،
يغير الشكل ولا تتغير الصورة . " (34)
ومثلما يصف أدونيس الأرض في بداية التكوين بأنها بسيطة ناسئة باردة
تتحرك بلون أبيض أذكن ، ويحتفى بالماء من حيث هو الحالق الذي
يسبغ على الأشياء صورتها المادية والدم الذي يجري في جسد الأرض
(... الماء هو الذي رأى والانسان ما يزال جنينا ... دخل المتقل
داكرة النبات ... في البدء كان الهباء انفتحت فيه الأسكال
والصور حواء تنزل في حوض ، تسبح في منى القمر . قالت : الجسد
الحروف والدم الكتابة ... هكذا يستقبلك أينها الأرض امرأة) (35) فإن
" التاو " يصف البداية بهذه الطريقة : المادة الأنقى تصعد فتكون
السما والاقل نقاء والاقفل نهبط فنكون الأرض ، ثم يتدخل " ألين " رمز الذكورة ، و " اليانغ " رمز الانوثة ، فتتولد الأشياء ، وتنبثق
الموجودات من الماء (أرواح الوادى لا تموت فهي المرأة الأم الأولى
... الحير الاسمى يشبه الماء . الماء يهب الحياة ولا يكسل
... كل الأشياء تأتي من التاو وترعرع بالتي وتستمد صورتها
من المادة وشكلها من المحيط) ويقول أيضا : " الكائنات البشرية
تكون من الماء : الجوهر العنوى للرجل وفيض الماء ليصوغ
شكلا جديدا ولكن بعد أن يكون قد تحثر وتصلب حيث ينشأ
الكائن ذو الفتحات التسع والأعضاء الخمسة . " (36)
ويصور أدونيس بدايات التكوين من زاوية اسطورية ، ملمحا الى مفهوم
الاستطالة أي تمدد الكائن في الطاوية :

(34) - التاو - ص 55

(35) قصيدة " تكوين " - ص 12 - (ط . دار العودة) .

(36) التاو - ص 22 و 23 / مقدمة الإشارة الى أن في قصيدة " تكوين " .

اقتباسات من ابن عربي .

" يعمره عور كالفّه المنحرفة

يرنفع منه سحاب

مرادف عليه ثلوح

ويحرج من أسافلّه ماء ذهبىّ

وربّما حرج ما يثير الغبار

والنبات والهشيم

ثمّ يستطيل

يتوهّم أنّه أمكنة وأزمنة ... " (37)

ثمّ تداحل الفريدة مع نصّ أفلاطون فى " تيماس " .

(ب) الأفلاطونية :

فى " تيماس " (38) يفسّر أفلاطون ظهور العالم ويولى اهتماما

كبيرا بثنائية النفس والجسد فى الانسان . فالنفس فى فلسفة أفلاطون

(37) - قصيدة تكوين - ص 505 - نقح أدونيس هذه القصيدة فحذف

وأضاف . (انظر الأعمال الكاملة) . وقد اعتمد صاحب البحث الطبعة

4 الصادرة عام 1985 ، والطبعة القديمة لـ " مفرد بصغة الجمع " (بدون

تاريخ) . ولا يهم كثيرا قول أدونيس فى تصديره للأعمال الكاملة

" كلّ ما لم أثبتّه فى هذه الطبعة الجديدة من أعمالى الشعرية الكاملة

أتحلّى عنه . " يتخلّى عنه لمن ؟ إنّ من حقّ القارئ أن يعتمد النصّ

ما دام يحمل اسم صاحبه ، وان ينسبه إليه ، بغضّ النظر عن أى اعتبار

آخر .

(38) تيماس Timée - انظر :

- Platon "Sophiste - Politique - Philèbre - Timée - Critias" -
Flammarion - Paris - 1969.

متمّيره من الجسم بطبيعتها اللامادية ووجودها سابق عليه اد كانس حيل
 فى عالم آخر قبل أن سهبط فى الجسم . وهى الاسان على حقيقته .
 أمّا الجسم فليس إلا آله سخدمها النفس . ويعبر أفلاطون الجسد حاجبا
 أو عائقا ، فهو " مبر الروح " وسلطان الطلال التى تمنع نور العقل من أن ينبثق
 ويسع . لكس ما يهّم في هذا العنصر ، ليس عرض نظرية أفلاطون فى ثنائىة
 النفس والجسم ، ولا استيفاء البحث فيها ، وإنما معاينته للجسم من حيث
 هو أجزاء وأعصاء يوءدى كلّ منها وطائف معيّنه ويرتبط بحالات نفسية
 وعقلية يفسرها أفلاطون طبقا لمعارف عصره ويعبر عنها بلغة مجازية
 سقافة ويبدو أن هذه اللغة هى التى أغرت أدونيس بالامنباس من أفلاطون .
 وبالرغم من أن نرأ أدونيس لا يتصمّ أية اساره الى نص أفلاطون ، لا فى
 المعن ولا فى الهامش ، فإن التداخل النصى هنا لا يمكن إلا أن يكون
 مقصودا . واذا كان شاعر كبير مثل " أليوب " يجد من الضرورى أن يلحق
 بعض قصائده بأسارات وهوامش كثيرة تحيل إلى مصادرها الثقافية
 وروادها الشعرية ، فإن أدونيس لا يكلف نفسه شيئا من هذا . فالشاهد
 فى هذا النص لا يرد دون اسارة الى مصدره ، حسب ، وإنما أيضا
 دون علامة خاصة تميّزه كالأقواس مثلا ، بحيث يدفع هذا الشاهد
 " اللاأحالي " الى الاعتقاد بأن النص من انتاج الشاعر .
 هذا الشاهد " اللاأحالي " أو السائب لا يمكن مباشرته إلا فى اطار الشاهد
 الذى كشف عنه القراءة . ولذا فمن المفيد استحضار صورة الجسد كما
 يرسمها أفلاطون على لسان " تيماس " .
 يقول أفلاطون أن الآلهة حتمت على الروح بجسد فان ، ثم صنعت فى
 هذا الجسد روحا من نوع آخر هى النفس الفانيّة بغرائزها وشهواتها
 وعواطفها وميولها ، وضعت الروح فى الرأس والنفس فى الصدر ، وفصلت
 بينهما ببرزخ الرقبية . ولأن جزءا من النفس الفانيّة أفصل من الآخر

مقد أسكب الآلهة الأفصل بين العنق والعضلة التي تفصل التجويف
الصدرى والبطن ، قربا من الرأس ، حتى ينسنى لها أن تسمح الحكمة
وكبح الشهوات والتوازع الجامحه المتمردة على العقل . أما القلب
وهو مسودع الأورده ومنبع الدم فغائم كحارس حاص أو رقيب سفل الى
الأعضاء أوامر العقل وإيعازاته وموقه غرقت الآلهة الرئة مروحة تنعشه
وتهدى من دقاته . (39)

نمر أدونيس :

" ... هكذا عرفت الانثى نفسها ، عرف الذكر

يجتمعان بشهوة اللحم والعظم لإيداع الماء فى بيته

يندمع الماء ، يكون له

سمح يمتلى بتعويجات الصوت

أظافر تهدى الى مواضع الحك

رئة مروحة لحرارة القلب

عضام كالأوتاد لجبر الحركة

(39) للتوسع انظر الصدر السابق :

- Notice sur le timée - par Emile Chambry - P. 379 - 398 -

- Timée - P. 399 - 472.

و .

"... Quant au coeur, noeud des veines et source du sang, qui circule avec force dans tous les membres, ils le placèrent au corps de garde, afin que, lorsque la partie courageuse bouillirait de colère à l'annonce faite par la raison que les membres sont en lutte à quelque injustice causée du dehors ou par les désirs intérieurs, chaque organe des sens dans le corps pût rapidement percevoir par tous les canaux les commandements et les menaces de la raison, leur obéir et s'y conformer exactement, et permettre

رفبه كسرح من الحرز

ليطول ذكر الحكمة • " (40)

يحاول أدونيس في مقاطع من قصيده " تكوين " أن ينقل صورة الحسد الأفلاطونية من سياق الفلسفة الى سياق الشعر ، من لغة المفاهيم الى لغة الاسرار ، لكن الصورة تأبى أن تتسلخ عن سياقها الأول ، بحيث تقف القصيدة حائرة مراوغة بين مساحة الفلسفة ومساحة الشعر ، رغم الجهد الواضح الذي بذله الشاعر في حرق النص الأول ثم في رتقه بالتسبيه والاستعارة والاسرار واللمحات الموجزة المقتضبة ، ومنح النص المتولد من الانسياج والتشتت في فضاء الآخر وثقافته ، بربطه الى الموروث العربي الاسلامي •

ان الصورة الاولى التي يفتتح بها الشاعر " رفعة من دفتر أخبار " :
" هكذا عرف الانثى نفسها ، عرف الذكر ، يجتمعان بسهولة اللحم

ainsi à la partie la plus noble de commander à eux tous. En outre, pour remédier aux battements du coeur, dans l'appréhension du danger et dans l'éveil de la colère, les dieux, sachant que c'est par le feu que devait se produire ce gonflement des parties irritées, imaginèrent de greffer sur lui le tissu du poumon, qui est mou et dépourvu de sang et qui, en outre, contient en lui des cavités percées comme celles d'une éponge, afin que, recevant l'air et la boisson, il rafraîchît le coeur et lui procurât du relâche et du soulagement, dans la chaleur dont il est brûlé..."

(40) - مفرد بصغة الجمع - قصيدة " تكوين " - (رقعة من دفتر أخبار) -

ص • 508 •

والعظم لا يداغ الماء في بيته " موصوله أكثر بالرؤيه الاسلاميه للعلاقه الجفسيه . فقد يكون هذه الصوره احسرا لشر للعراسي أونصر اسلامي آخر يحاكمه . يقول الغزالي مررا طبعه العلاقه بين الجنسين والعايه منها : " من بدائع الطافه أن خلق من الماء بشرا ، فجعله نسباً وصهراً ، وسلّط على الخلق شهوة اضطرهم بها الى الحراة جبراً واستقى بها نسلهم امهارة وقسراً . . . خلق الزوجين وخلق الذكر والأنثى (الحصىان) وخلق النطفة في الفغار وهياً لها في الأنثى عروفاً ومجارياً وخلق الرحم قراراً ومسنداً للنطفة ، وسلّط متقاضى الشهوة على كلّ واحد من الذكر والأنثى . . . " (41) . ثم يفتح هذا الموروث الذي أعاد الساعر صياغته ، على نصر افلاطون ويماهى فيه . لكنّ اللاقب في هذا السياق أنّ نصر افلاطون يتسرّب رؤية اسلامية واضحة . أنّ افلاطون يتحدّث في " تيماس " عن جسد معارف لم تتسلّط عليه الثقافة ولم تستلبه ، جسد تتناغم أعضاؤه وأجزاؤه ويؤدّي كلّ منها وظيفة محدّدة . وليس في نصّه أبّة اسارة التي ذلك التلازم الوثيق في الرؤية الايلامية بين الجماع والحمل مثلاً ، في حين أنّ نصر أدونيس مشدود الي هذه الرؤية ، فالذكر والأنثى يجتمعان بشهوة اللحم والعظم لا يداغ الماء في بيته ، ثمّ يكون لهذا الماء سمع وأظافر ورئة وعظام ورفّة . . . أي أنّ الجماع ، كما يستفاد من هذه الصورة ، وبالتحديد من اللام الجارة (لإيذاء) يستهدف الحمل حصراً ، فالحمل علّة لحصول الجماع ، وليس نتيجة أو لمكاناً . وهذا ما فصل فيه القول أبو حامد الغزالي وأوصحه . أنّ الغزالي ينفي أن يكون الباعث على النكاح ، والعرض من الجماع ، في الاسلام ، مجرد كسر الشهوة أو اشباع الرغبة ، ف " الشهوة والولد مقدّران وبينهما

ارتباط ، وليس يجوز أن يقال المقصود اللذة ، والولد لازم مها كما يلزم مثلا فصاء الحاجة من الأكل وليس مقصودا في ذاته ، بل الولد هو المقصود بالطيرة والحكمة ، والسهوة باعه عليه . " (42) .

إني نفكيك النص على هذه الهيئة ، أي باستكشاف النصوص التي داخلته واستكناه الأصول المعرفية التي شاربها ، يبين بجلاء أن الجسد المخيل الذي يستقي أدونيس مادته من الموروث الفلسفي والديني ، ليس إلا جسدا مستلبا في مستوى الدلالة الاجتماعية . فالتساويه والاستعارات التي يحفل بها النص (أطافرتهدى . . . رئة مروحة . . . عظام كالأتاد . . .) لم تفتح الطريق أمام هذا الجسد بحيث يعتق من سلطان الرؤية السلفية وينحرف عن الواقع الجاهز إلى واقع ممكن ، بل هي على العكس كبلته ، لا في مستوى الدلالة الاجتماعية ، حسب ، إذ جعلت منه آلة إنتاج ، وليس مصدر لذة مستقلة ، وإنما في مستوى التركيب أيضا ، فقد صيغت هذه التشابيه والاستعارات في جمل تربط بين ألفاظها صلات منطقية عقلية . وليس أدل على ذلك من تواتر حرف اللام في هذه الجمل إذ لا يخفى أن معناها لا يخرج عن العلة أو النتيجة :

- لا يداع الماء في بيته
 - يندفع الماء يكون له
 - تهدي إلى مواضع الحك (إلى في هذا السياق موافقة لـ " ل " .) .
 - مروحة لحرارة القلب
 - عظام لجبر الحركة
 - ليطول ذكر الحكمة .
- ورمما ، بسبب من هذه الصيغة المنطقية الواضحة ، بقيت القصيدة

حائرة مراوغة بيس مساحقة الفلسفه ومساحقة السّعر ، كما تقدّم • أنّ الصّورة
 الفنّية ، كما يقول أدونيس ، تهدم الجسر الممدود فيما بين الأشياء
 وتتيح للسّاعر أن يملك العالم املاكاً تاماً بحيث ينفذ الى حقيقته
 " مسعري وتلاّ في النّور ، وتصبح القصيدة القائمة على هذه الصّورة
 (الاستعارة) أسبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودحيلا • " (43) ،
 لكنّ الصّورة ، حين تنبع من الرّبط بين الأطراف أو الأشياء ربطاً صنعياً ،
 قد تصبح ، كما يقول أدونيس " قوّة سلبية • فالتّشبيه يجمع بين
 طرفين محسوسين وتبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء " (44)
 ومن الواضح أنّ التّشبيه هو الذي غلب على صور الجسد في " رفعه
 من دنس أخبار " ، بحيث عاصر الواقع في هذه الصّور محفوظة بوضوحها
 وتمايزها •

لقد كان بإمكان هذه الصّورة المنبسطة من أفلاطون والقائمة على التّشبيه
 البليغ " رئة مروحة " أن تطلّ غامضة على وضوحها ، بعيدة على قريبها
 منحنى سيئاً وتقول سيئاً ، وتترجّع بين أن تكون وبين أن لا تكون ، لو
 لم يعمد السّاعر الى نعتيّها من مسحتها الفنّية بهذه الاضافة التي
 لا تعد وظيفتها في هذا السّياق وظيفة الشّرح والابانة : (رئة مروحة
 لحرارة القلب •)

كلّ هذا يدفع الى القول بأنّ الجسد المتخبّل في قصيدة " تكوين " يصعب
 تأويله على غير الوجه الذي انتهت اليه القراءة • أنّ الرّؤية التي تنتظمه
 رؤية ميتافيزيقيّة لاهوتيّة ، فهي لا تكرّم الجسد فتسمح بتفريغ الطّاقة
 الجنسيّة إلّا لنوء من انساها وترسخ وجودها • إذ لا يحفى أنّ الباءة في
 المنظور الديني " سبب للتّكثير الذي به مباحة سيّد المرسلين

(43) أدونيس - زمن السّعر - ص • 154 •

(44) نفسه - ص • 154 و 155 •

لسائر النّبيّس " (45) وألّ لذّة الحسد ليست غاية في دانها ، لما يعنورها من نقص ، كما يقول العرالى . ومن نمّ فهي لذّة (منهية على اللّذات الموعودة في الجنان " و " احدى فوائد لذات الدّنس الرّغبة في دوامها في الجّنة " و " اللّذّة النّافعة بسرعة الانصرام تحرّك الرّغبة في اللّذة الكاملة بلذّة الدّوام . " (46) . ولئن استغنى أدونيس مادّة الجسد المتخيّل في فريدة " تكوين " من مصادرها وأفلاطونيّة ، فإنّ السّياق الذى تنموفيه القصيدة سياق اسلاميّ واضح . ففي " رقعة من شمس البهلول " وهي النّصّ الذى يلجى مباشرة " رقعة من دفتر أخبار " ، يستلهم الشاعر الموروث الأسطوريّ الاسلامي ويرقى بالجسد المتخيّل الى مستوى الأسطورة الدّينيّة حيث يغدو الجسد وعدا بلذّة أبدية تتحقّق فيها أحلام المسلمين في العفة والجنس معاً :

" أسجار تحرج من أوراقها ، ثياب لا تبلى
سحاب لا يسألها الانسان شيئاً الا أمطرته

بعضهم يقول :

أمطرينا نساء

فتطرو ويدخل الرّجل في المرأة

دحماً دحماً

اذا قام عنها رجعت مطّهرة بكراً . " (47) .

في هذه الصّورة التي تحيل على " رسالة الغفران " وعلى

(45) - احياء علوم الدّين - ص 21 .

(46) - نفسه ص 28 .

(47) - مفرد بصيغة الجمع - قصيدة " تكوين " . رقعة من شمس البهلول

- ص 509 .

كتب السيرة والأخبار (48) تنظم الجسد المتحيل رهزبة أسطوريته دينية متداخلة ، ويتأسس عالم سحريّ، تظهر فيه أشكال الوجود من حيث هي مروسة وسافرة مميّزة قادره على أن نغيّر تغييراً غفويّاً حتى لو كان الى النقيض . لكن هذه الرمزبة وهذا العالم السحريّ محكومان بسياق اجتماعي - ثقافيّ محدّد ، فالحدس المباشر لمغزى العالم ومعناه ، كثيرا ما يتحقّق من خلال الوعي الأسطوريّ ، كما تبين الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة ، والتحليل لا يمكن إلا أن ينبثق من الحقائق " الباقية أبداً " (49) وبالتالي فإن صورة الجسد المتحيل التي ينسج أدونيس حيوطها من موروثه الثقافي ومن موروث الآخر ، تفصلي الى نتيجتين مترابطتين :

- الأولى أن الجسد تتعدّد صورته وتتنوّع بتعدد الثقافات وتنوعها ، وأن هذه الثقافات تتسلّط على الشاعر فنرسم في مخيلته صورته لجسده متغيرة أبداً ، بحيث لا يستطيع أن يقبض عليه أو أن يمتلكه . وهذا ما يفسّر ، الى حدّ ما ، " اقتباساته " من ثقافة الآخر الجسدية . فهذه الاقتباسات تنطوي على رغبة دفينّة في اكتشاف الجسد الشخصى وفي

(48) انظر " رسالة الغفران " (الاوز اللواتي ينتعش عن قيان كأنهنّ الدّارى . . .) و " احياء علوم الدين " ففيه فصل خاصّ بمساهد الجنّة والنّار . و " سيرة ابن هشام " - الجزء (2) و " مضمون الأسطورة في الفكر العربى " .
مثال : " دخل الجنّة فبيما أنا أطوف برياضها وأنهارها وأشجارها اذ رأيت شجرة ، فضربت بيدي الى ثمرة فأخذتها فانفلقت في يدي عن أربع فخرج من كلّ قطعة حورية لوأخرجت طرفها لقتلت أهل السماوات والأرض ، وان أظهرت كفلها لخلب ضوء الشمس والقمر . . . " .

(49) (ألكسندر أليوت - آفاق الفن - ص 153 و 154 .

الاسحواذ عليه • ولكن الحسد يغلب حبه، يجد داكراً مبنحقى في مآهاها •
وتلك هي المارقة • (50) •

— الثانية أن هذا الجسد المنعّد لا يتسنى نمّله والحديث عنه
الآن من خلال خطابات رمزية متعدّدة ومتنوّعة (الخطاب الفلسفي ، الخطاب الديني ،
الخطاب الشعري •••) • وإذا " أمكن " لهذه القراءة أن تستجلي ملامح
من الخطاب الفلسفي والديني في صورة الجسد المتخيّل عند أدونيس ، فإنّ
خطاب الآخر السعيّ لما يفصح عن مكنونه •
(2) مظاهر التناص الشعريّة :

قد يكون من النافل التذكير هنا بأن أدونيس يقبس من اتّجاهات
شعرية مختلفة دون أن ينبّه عليها ، لا في المتن ولا في الهامش ، وأنّه
لا يخفي في مقالاته ومحاوراته ، تأثّره بهذه الاتجاهات ، رغم الحاحه
على حصر هذا التأثّر في مستوى الرؤية الشعرية التي مكّنته من اكتشاف
مظاهر الحداثة في الموروث الشعري العربي ، فقد سبقت الإشارة الى هذا كلّ
في ما تقدّم •

يتداخل شعر أدونيس مع الشعر الفرنسي الحديث خاصّة متّخذاً
هياكل خفية ، يستلزم استجلاؤها نقل مقاطع وقصائد بأكملها ، من هذا
الشعر ، فأدونيس يقبس من " بودلير " و " رمبو " و " بيرس " والسرياليين ،
وربّما من شعراء آخرين ، ويمزج بين صور من شعر هؤلاء وأساليبهم ، دون
أن يستقرّ على منهج في الكتابة ، واضح • ولهذا فقد استقرّ الرأي على
توخّي طريقة خاصّة في معالجة هذا التداخل النصي المكثف وفي
إبراز أثره في صورة الجسد المتخيّل عند أدونيس •
تقوم هذه الطريقة على :

(50)
IVAN ALMEIDA "un corps devenu récit" in le corps et ses
fictions. P. 13.

(أ) اسحراج صور الجسد المحتل المداحله وممرها والامصار على
سدرات من النصوص التي داخلها مع الاحاله على هذه النصوص في
مصادرها الاصلية .

(ب) بيان أثر هذه النصوص في لغة الشاعر ورويته الشعرية .

- الجسد - الطبيعة :

إن التلايس بين الجسد والطبيعة سوانس في كل فضاء أدونيس
فالجسد هو الطبيعة والطبيعة هي الجسد ، وبالرغم من أن هذا التلايس قد سم
في شعر السرى وأساطيره وديانانه ، فإنه في شعر أدونيس ، حصل
على الشعر الفرنسي أكرم مما حصل على هذا الموروث السرى (51) .

(51) تفد من الاساره الى هذا التلايس في الأول الأول من هذا
البحث . يرتد هذا التلايس الى المذهب العيسى الذي يتعلّق بنعدس
الاشياء ، ويرى أن لكل شيء روحا تحتل الجسم أو تتصل به ولهها
سلطان على الاجسام الأخرى . ومن الأمثلة على ذلك أسطورة " أدونيس
أو تموز " التي تقول أن " أدونيس " ولد من شجرة من أشجار المر ،
اذ حبلت به ثم انشق لحاؤها عن الطفل الجميل . ولعل استعمال المر
بخورا في احتفالية " أدونيس " القديمة هو السبب في احتلاق هذه الأسطورة .
وتقول الأسطورة أن " أدونيس " كان يقضى نصف السنة أو ثلثها في العالم
السفلي ، ويقضى ما تبقى منها في العالم العلوى . فهو يمثل حياة النبات
لا سيما القمح الذى يبقى نصف السنة موارى فى الأرض ، ويظهر فوقها
فى النصف الآخر . ومن الواضح أن التلايس هنا يوحى وحيا صريحا
بفكرة الموت والبعث ، وبالتنقال من مرحلة الحباة البدوية المتنقلة الى مرحلة
متطورة من الحضارة هي مرحلة الزراعة (انظر - جيمس فريزر - أدونيس
أو تموز - ص 156 و 158 - ترجمة - جبراهيم جبرا) .

في قصيدتي "جسد" و "سيماء" (52) ينحو الشاعر نحو
السرياليين فيسببه كلّ عضو من أعضاء الجسد عنصر من عناصر الطبيعة
فللحوصل سهل الأفراس وللشجرة امداد السهوب وللأفقى بحور الفنى،
والجسد ينبتر كالجدوع ومتطائر كالسطايا ويتفحص السرقة والفراشة
وهو غابات ذابلة وغابات نامية ، يبتسم كالنهر ويمرح كالزهرة وبتعطي
كالشجرة . هو " أرض كثيرة التخلخل ، انهدامات ، كهوف ، مغارات ، أرض
ملئية ببحارات تجىء من سمس اسمها الرعبه وفمر اسمها الجنس . " (53)
وهو غيوم " تتراكم وتنتشر حول أسجار لها شكل النرايمن وأجنحة
لها شكل القدمين . " (54) . وكلّ عنصر من عناصر الطبيعة يستدعى
عصوا من أعضاء الجسد ، فللشجرة شكل الذرايعن وللأفق استدارة السرة ،
وللسمكة كتعان ينبب بينهما الزهر والطحلب ، وللحصاة أذنان مصغيتان ...
ففي هذه الصور وفي غيرها يركّز الشاعر من خلال تجليات الطبيعة
على مكامن الأنوثة والجمال ويستبطن دقائق الجسد واغلام العناصر،
مبسغ على الجسد أبعادا كونية وينسرف به على تخوم المطلق ، مثله
في ذلك مثل " بروتون " في قصيدة " الزواج الحر " (55) هذه
القصيدة - اللوحة التي لم يترك فيها " بروتون " جزءا من أجزاء
الجسد جسد المرأة الآقرنه بعنصر من عناصر الطبيعة ، بحيث تتأخذ
الأزهار والنباتات والحشائش والفواكه متكللة لوحة نباتية عجيبة :

(52) أدونيس - " جسد " و " سيماء " - مفرد بصيغة الجمع ص 575

و 653 .

(53) نفسه

(54) نفسه

=

" امرأتى النى لها أصابع حسبش مقطوع
 امرأتى النى لها باطما سقور
 ذراعاً زكدر بحر وسدد
 ومريح حنطة ومطحنة
 امرأتى التى لها ريلة ساق من لبّ البيلسان
 امرأتى التى لها غنى سغير غير مقسور
 نهذا طيف وردٍ تحت الندى
 امرأتى النى لها طهر عصور يفسر باتجاه الأفق
 طهر رقيق
 طهر عيباء
 غنى حجر مدحرج وطبشور مبلل
 امرأتى التى لها وركا رورق
 امرأتى التى لها كفلا ربيع
 عضود ليوث
 امرأتى التى لها عصو طحلب
 عينا مفازة
 عينا حطب تحت الفأس على الدوام ... " (55)

(55) Breton (André) : L'union libre - "ma femme à la chevelure", in
clair de terre - Paris - Gallimard - 1966.

"Ma femme/Aux doigts de foin coupé/Ma femme aux aisselles de
 martre.../Ma femme au coup d'orge imperlé... Aux seins de
 spectre de rose sous la rosée... Ma femme aux fesses de
 printemps/Au sexe de glaïeul... Ma femme au sex d'algue...
 Ma femme aux yeux de savane..." (P. 93 - 95).

ومثلما سعف السرايالبس في شعرهم ونحتهم ورسومهم بتسبيه عضو
المرأة بالوردة ، فإن أدونيس ينزع منزعهم ، فيستلهم في بعض
قصائده لوحة لـ " سلفادور دالي " ، تمحى فيها الوردة - الاستعارة
ليحل محلها عضو الرجل : (56)

" استلقى أيتها الجميلة على ظهرك

فوق هذا العشب الجميل

ضعي بين فخذيك زهرة جميلة

وقولي لعشيقك الجميل

أن يزيحها بعصوه الأجمل . " (57)

في هذه القصيدة وفي غيرها يلبس الجسد الطبيعة ، فلا يرتدي
سوى عريه ولا يفصح إلا عن حيالاته وأحلامه ، ففي العري دعوة
الى الحب واحتفاء بالبراءة الجسميّة ، وفي اقتران الجسد بالزهرة
أو الوردة حنين الى النعومة والصفاء ، الى البساطة والنقاء
وربما رواسب من سيطرة الذكر على الانثى ، فالمرأة الزهرة هي
المرأة - الطفل والمرأة الموضوع أيضا . وإذا كان الجسد على هذه
الهيئة فإن الشاعر يستطيع أن ينتزعه منه :

(56) DALI (Salvador) : Le grand masturbateur (1929) cité et repro-
duit in "Le surréalisme et la peinture". P. 132 - Paris,
Gallimard - 1964.

(57) - جسد - " مفرد بصيغة الجمع " - ص 638

- يقول أرغون : "le ma femme et mon enfant" - Aragon in "le
fou d'Elsa".

يصف " أرغون " عاشقين :

"Le jeune homme avait entouré de ses bras la femme enfant... Si
bien qu'a peine on devinait la bien - aimée". (le fou d'Elsa).
P. 305 et 324.

" وأقول باسمك
 أنا الزرقانة
 أتجه في الخصرة الى الرماد
 وفي الرمادي أفتح جسدا أتجول في أرجائه
 حيث يتمشى قوس قزح بخطوة الطفل
 ويكون لحيالي أن يفترس عيني
 ويهدم الجسور بيني وبين ما حولي
 ويكون لي أن أصعد وألتقف الهواء المحيط • (58)
 ويستطيع أن يقطعه ويتنفسه ويأكله ويشربه :
 " - ألتهمك خلية خلية لا تروينني
 أحثيك نبضة نبضة ، لا راحة لي فيك
 - أعرف المحارة ...
 لسان القرنفل ، شفاه الريحان •
 - آخذك حيوانا ملائكا
 يضع السم في شفة
 والبلسم في شفة
 - الجسد هو أيضا يتحول الى سائل يأخذ شكل الاناء (59)
 يا امرأة كما خلقتك اشتيتيني
 كما شئتك انسكبت في •

(58) - مفرد بصيغة الجمع - ص 642

أن موضوع النزهة في الجسد من الموضوعات التي شغل بها السرياليون ،
 ففي " الرحلة الكبيرة " يجعل " الوار " من جسد المرأة التي يحب ميدانا -
 للنزهة • فهو يقطع فيه ، تحت سماء نديّة ، سهولا خصبّة =

— طامح جسدي كالأمي وأعضائي نحيل —

"Du point du jour de ton épaule à tes yeux clé

Du sillon de ta bouche aux moissons de tes mains

Du pays de ton front au climat de ton sein

J'ai ranimé la forme de mon corps sensible".

- Eluard (Paul) : "Le grand voyage", in une leçon de morale. P. 105.

(59) مفرد بصيغة الجمع — ص. 588 و 592 و 603 —

نحيل صورة الجسد — الاناء الى السريالية ، ففي "نسيب الى ألزا " يتحول

الجسد — الثمرة الى اناء : "8 mon verre de vin"

وفي " عينا ألزا " الى سائل :

- "Je crierai, je crierai : Ta lèvre est le verre où j'ai bu le
long amour ainsi que du vin rouge."

وفي الرسم السريالي يتخذ الجسد شكل قارورة ، ففي لوحة
لـ " رونية ما غريت " يظهر وجه المرأة وشعرها داخل قارورة • انظر :

- Magritte (René) : cité et reproduit in "Erotique du surréalisme
(P. 17) - et "Surréalisme et Sexualité" - P. 116. Autre version :
La Dame.

- تجد نسخة من هذه " اللوحة " مرفقة بمائة نسخة للمصادر والمراجع
في هذا البحث

تثمرين فــــــى

أَقْظَفُ تحت صدرك ، أَيْسَ وَأَسْرِيحَانِسِي والماء

كَلْ ثَمرة جرح وطريقك اليك . " (60)

في هذا الجسد - الثمرة يترابط الجنس والأكُل ، والحبّ والموت
حتّى ليكن القول ان فى هذا الحب رواسب من " أكلة لحوم البشر " (61)
وارتدادًا الى الطبيعة المتوحّشة ونكوصا الى الطفولة الأولى ، يتجلّى
ذلك خاصّة في العلاقة الرّمزيّة بين الفم والعضو التّناسلي ، من جهة
والسّرير والمائدة ، من جهة ثانية :

" - أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا الى الأطباق السّفلى

في حضرة العالم الأضيّق

أشاهد النّار والدّمح في صحن واحد . (62)

- بعد هذا نتقيّاً سراق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس . (63)

- تهجم شفتان بين فخذه تكرّان تاريخا يتكرّر .

- حوض يتفتّح وردة ، ينغلق لؤلؤة . (64)

- انبسطى على جسدي وانخرســــى

و :

(60) تحولات العاشق - ص . 519

(61) آكل لحم البشر Cannibale

(62) تحولات العاشق - ص . 514

(63) نفسه - ص . 516 و 517

(64) - مفرد بصيغة الجمع - " جسد " - ص . 579 .

حلبه في حلبة
عرقا في عروق
ولتخرج منك آلاف الشفاه ، آلاف الأسنان
- أشكك المثلث بأضلاعه
الدائرة بمركز الدائرة
أشكك الخبز بالملح
- أيها الحنظل المتناثر ملحا على موائد الاباحه
أنت العذوة وأمنحك طعمي الأول . (65)

فاذا بوشر هذا الجسد المتخيل ، من زاوية سوسيلولوجية تكشف عن جسد
مرئي مستلب . فهو علامة على استهلاك الآخر والرغبة في امتلاكه
والاستئثار به . بحيث يحلّ الامتلاك محلّ الكينونة وينفصم الوعي
عن ذاته ، إذ أن الكائن ، في هذه الصور التي يرسمها أدونيس
لا يشبع حاجاته ورغائبه إلا باستلاب الآخر .

(65) أن صورة الجسد - الثمرة تنبع في " الاناسة " العربية والشرقية
عامة ، من التلازم الوثيق بين الخصومة والجنس ، بين الجنس والأكل
فالوظيفة الاحصائية للمرأة يرمز لها بالشجرة والأرض واللسان والأسنان
تحمل للماحات جنسية كثيرة ، وتشبيه الأنثى بأنواع الفاكهة (توت خوخ
تين ، غلب . . .) متواتر في الشعر القديم ، إلا أن الصيغة
التي صاغ بها أدونيس صورة الجسد - الثمرة ، ترجح " اقتباسه " من
الشعر الفرنسي الحديث ومن السريالية خاصة (انظر خاصّة
قصيده المعالم " Amers - لبيرس ، و " Le lit la table " لالوار .)
وفي لوحة سريالية " المأدبة Festin " تظهر المرأة ممددة على مائدة
كبيرة ، جلس اليها عدد من المدعوين وقد غطت جسدها أصناف من
الأطعمة ، وانتصب حول عضوها سرطان البحر . . . هذه الصورة أعاد
أدونيس صياغتها شعرا في قصيدة " الوقت " : يجلس الله الى مائدة الأكل
غزال كان خبازا ، وضرب كان جنديا - (انظر ديوان " الحصار ")

أنّ الجسد موسوما بنار الجحيم الأرضي حيث تحد الفرد نفسه
 موكولا بنفسه ، منعلها عليها ، غريبا عنها وعن الآخر ، وحيث نصيغ
 " الأنثا " و " الأنث " معا . أنّ تحويل الكينونة الى ملكيّة ظاهرة
 وثيقة الاتصال بالمجتمعات الرأسمالية ، ففي هذه المجتمعات ، تمسخ
 الملكيّة الفرديّة ، كما يقول ماركس الانسان الى كائن أرعن محسود
 النظر ، لا تكسب الأشياء لديه معناها ، ألا اذا امتلكها واستطاع
 أن يأكلها أو أن يشرّبها أو أن يحملها على جسده ، أي اذا استهلكها
 واستثمرها . وهذا ما يفسّر ، كما يقول ماركس ، استيلاء الاغتراب
 على كلّ ما هو حسيّ ومعنوي ، في المجتمعات التي تقدّس الملكيّة الفرديّة .
 (66)

ولكنّ الجسد المتحيّل في شعر أدونيس ليس زهرة أو وردة ، فاكهة
 أو ثمرة ، حسب ، إنّما هو أيضا طبيعة أرضيّة وطبيعة سماويّة ، فهو أرض
 وشجرة وحر مثلما هو سماء ونجم وكوكب . وهي عناصر تتمازج
 في القصيد الواحد والصورة الواحدة ، بحيث أنّ تمييزها ليس الآجرا
 يطليه منهج القراءة التفكيكية .

تتواتر صورة الجسد - الشجرة مثلا في جلّ مجاميع الشاعر ف " كتاب
 التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل " يضمّ سبع قصائد تشترك
 كلّها في افراد الشجرة وفي تعريفها بالاضافة . وهي (شجرة النهار
 والليل وشجرة الشرق وشجرة الحنايا وشجرة النار وشجرة الصبح
 وشجرة الأهداب وشجرة الكآبة) وعشر قصائد تشترك غايتها
 في تنكير الشجرة .

(66) Marx (Karl) : "Notes sur le communisme et la propriété privée.

يرى " x. Gauthier " أنّ هذا النقد الماركسي يؤكد انهيار مقاربات المرأة في
 السريالية .

هذه القصائد التى كتبها الشاعر بين عام 1961 و 1965 ، لم تكشف القراءة الأولى عن أية صلة بينها وبين الجسد ، فاستقرّ الرأى على صرف النظر عنها ، إلا أن الصور التى أسبغها الشاعر على الجسد فى " مفرد بصيغة الجمع " أضأء هذه القصائد وفتحت أكثر من ثغرة فى ظلامها ، فكان الشاعر أوكل لمجموعته الصادرة بعد عشر سنوات أن توقظ البذور النائمة فى المجاميع الأولى وأن تتعهد الجسد - الجنين الخارج من رحمته قبل الأوان .

" . . . وأنت افهمنى ، أبها الضائع ، أيتها الشجرة المنكوسة يا شيهي . " . (67)

بهذا الخطاب يتوجه الشاعر الى القارئ فى " مفرد بصيغة الجمع " (خطاب يزاوج بين صورتين استجليهما الشاعر من سياقين مختلفين : صورة " القارئ - الشبيه " البودليرية ، وصورة " الانسان - الشجرة المنكوسة " الأفلاطونية . (68)

(67) مفرد بصيغة الجمع - قصيدة " تأريخ " - ص 554
(68) لا توجد أية اشارة فى الديوان الى هذا الاقتباس من أفلاطون وبودليير : ينسب المسعودى الى أفلاطون قوله : " أن الانسان نبات سماوي ، والدليل على هذا أنه شبيه بشجرة منكوسة ، أصلها فى السماء وفرعها فى الأرض . " (مروج الذهب ، ج 2 ص 248 و 249)
ويؤثر عن قدماء اليونان أنهم عبدوا الشجر وقدسوه ، وتحدث أساطيرهم عن تحول الآلهة الى أشجار ، أو نموها فى دمائهم . (للتوسع انظر محمود الحوت " فى طريق الميثالوجيا عند العرب " وكاسد الزيدى " الطبيعة فى القرآن) .

- "Hypocrite Lecteur, mon semblable, mon frère" - Baudelaire - "Les Fleurs du mal". Bordas. P 33 .

فد تكون هذه الصورة المولدة مصدر لك الصلة النى لا كاد تنقطع فى
شعر أدونيس، بين الجسد من حيث هو طبيعة أرضية وطبيعة سماوية
فى أن :

" - ٠٠٠ وتكون الزهرة أعطتني الشبق
ويكون المشتري أعطاني العلم
وعطار رد الصعة ودقتهما
وتكون الشمس أعطتني جسدى (٠٠٠) 69
- وقال القرطبي : الجسد صورة الغيب
- تخرج أسجار قوس قزح
من كل قوس يجرع عاشقان
من العشق تخرج غابات

(69) - مفرد بصيغته الجمع - قصيدة " تاريخ " - ص ٥٥٤ . يستغل الشاعر
في هذا المفتح رموز الاحتفالية الكوكبية الأسطورية عند العرب ، ف
" الزهرة " التي تقدّم من الاشارة البها في القسم الأول من هذا البحث
هي إلهة الجمال والحب التي قدّمها العرب قبل الاسلام ، واعتقدوا
أنها تهيج الغريزة الجنسية عند الضجاع وأن النظر اليها يخفف
عن العاسق حرارة العشق . كما أنهم نسبوا الكواكب الى المعادن
فوضعوا لها المعادلات الأسطورية التالية :

- نسبة العمل الى الزهرة = معدنة النحاس الأصفر .
- نسبة العمل الى المشتري = معدنة الآسك
نسبة العمل الى عطارد = معدنة الزئبق
نسبة العمل الى الشمس = معدنة الذهب . والشمس فى احتفالية العرب
الكوكبية بمثابة بعل أو اله أراض معينة .

من العايات تحرج أنهار المستقبل
 - أحبك أرضا لا أعرفها ...
 أحاديث سوفح بشمس لا تعرف الغم
 - جسدك يلوفر ، جسدي بحمرة*
 - الجسد لا الحب جلد الزمن سلام الأرض
 الجسد لا الحب قوس الأفق عضلة الريح
 - قال الجسد أنه سرطان
 وسكن في المدارات
 في نشوة الجذب والتبذ
 قال الجسد أنه أرض استصلح مستنقعاتها ومهد النوات*
 - الجسد أرض كثيرة التخلخل
 انهدامات ، كهوف ، مغارات
 أرض مملوءة ببهارات
 تجيء من شمس اسمها الرغبة
 وقمر اسمه الجنس* (70)

في هذه المقاطع المجترأة يتوزع الجسد في مفردات الكون وأشياءه
 فيتحوّل ، المرئي الى متخيل ، والمتخيل الى مرئي ، وينعتق الرجل من
 جسده فيضرب في الطبيعة عسى أن يبلغ المرأة ، ويتحد بالمرأة عسى
 أن يبلغ الطبيعة* . وبذلك يغدو الحلول في الجسد حلولا في الكون
 يذهل فيه العاشق عن نفسه ويفقد كل إحساس بالزمان والمكان ، ويصبح
 الجسد مصدر كل الرموز الانسانية المحتملة ، حتى الزمن تتغيّر
 صورته ويفقد آليته فلا يعدّ بالدقائق والساعات ... وإنما بحركات الجسد

(70) مفرد بصيغة الجمع - ص* 564 و 573 و 586 و 592 و ما بعدها ...

في أنعائه ونهوضه ، في انعباصه وانيساطه • يقول " بروتون " :
 " أرى نهودهنّ التي تصبح شمسا بازغة في الليل العميق
 ما بين أن تنحنى وتنهض ، ذلكم قياس الحياة الوحيد ، قياسها الصحيح •
 أرى نهودهنّ التي هي نجوم فوق أبراج
 نهودهنّ حيث يبيكي الى الأبد الحليب الأزرق اللامرئي • " (71)
 ويفول أد ونيسس :
 " بعد هذا نتقياً سرادق الحوض
 حيث يستدير كوكب الجنس
 يكتمل التحوّل
 يصير ثدياك الليل والنهار • " (72)
 ويقول في " شجرة الشرق " مازجا التصوّف بالسرياليّة :
 " صرت أنا المرأة :
 عكست كلّ شيء
 غيّرت في نارك طقس الماء والنّبات
 غيّرت شكل الصّوت والنّداء
 صرت أراك اثنين
 أنت وهذا اللؤلؤ والسّابح في عيني
 صرت أنا والماء عاشقين
 أولد باسم الماء
 يولد فيّ الماء
 صرت أنا والماء توأمين • " (73)

(71) Breton (André) in "L'amour fou" - et xavière gauthier
 "Surréalisme et sexualité".

(72) تحولات العاشق ص 516 و 517 •
 (73) 1 دنيس - كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل -
 ص 439 •

فد يبدو هذا النصّ وفق الصّلة بالتّجربة الصّوفيّة، فهو يلبس
 لاحدى شطحات البسطامي، (74) وعنوانه ذو دلالة صوفيّة واضحة
 والشّجرة مقله بقيم دينيّة وأسطوريّة لأنّها فى المنظور الصّوفى
 شجرة القداسة التى تجلّت فيها الذات الالهية لموسى . وسياقه
 موصول بمقام الجمع والتّفرة عند الصّوّفة ومثاله موقف موسى ، (حيث
 فني موسى عن موسى فلم يكن لموسى حبر عن موسى ، ثمّ كلّم فكان
 الكلّم والمتكلّم هو الله) بتعبير المتصوّمة . إلا أنّ هذا كلّ لا يحول
 دون قراءة النصّ من زاوية أخرى . وذلك بالاستقرار فى بنيته غير
 المتجانسة والوقوف على السّروخ والعجوات التى بعّج بها . ولبس
 فى ذلك أبى طمس لسياقه الصّوفى .

يحيل عنوان القصيدة على النصّ القرآنى ، فى تركيبته وأسلوبه
 فليس العنوان إلا مناقضة لصورة الشّجرة المقدّسة الواردة فى سورة
 " النّور " : " مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة
 الزّجاجة كأنّها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة مباركة لا
 شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسحه نار نور على نور
 يهدي الله لنوره من يشاء " . . . " وفى حين تنفى الآية عن
 الشّجرة صفتين البعد والقرب (لا شرقية ولا غربية) ، وتنتقل من
 إبهام الشّجرة ووصفها بالبركة ، الى إبدال الزيتونة منها ، تفخيما
 لسانها ، فإنّ الشاعر يضيف الى شجرته كلمة الشرق بكلّ ما تنطوى
 عليه هذه الكلمة من دلالات حضاريّة مخصوصة ويسلك سبيل التّخصيص
 بعد التّعميم ، إلا أنّ هذا التّخصيص يستبدل وظيفة الايضاح والابانة
 بوظيفة الغموض الإبهام فـ " شجرة الشرق " شجرة غامضة ، غير محدّدة ،

(74) البسطامي (أبويزيد) توفي 234 أو 261 هـ / 874 م . من شطحاته
 " كنت لي مرآة فصرت أنا المرآة " و " كنت خمتس سبعين مرآة سوسي " .

سجرة لا جنس لها . ذلك أن الشاعر لا يرسم صورة للسجرة حرفيّة
وأنما يتمثل كينونة الشجرة ورمزيتها .
أن البنية غير المتجانسة تكمن في العنوان نفسه ، أي في هذه العلاقة
الوهم بين المضاف والمضاف إليه . ومن هذه العلاقة تتوالد الثنائيات
الموافقة التي تتخلل جسد القصيدة كلّها : الجسد - المرأة ، والماء
النبات ، والصوت - النداء ، والماء - الجسد ، لنبثق من هذه
الثنائيات طرف ثالث جديد ، يشكّل وحدة عضويّة تصل بين الأطراف
كلّها . هذا الطرف هو الجسد الرائي والجسد المرئي والجسم السائل
(الماء) المصهورة في مرآة واحدة : " صرت أراك اثنين ، أنت وهذا
اللولؤ السابح في عينيّ .

تستمدّ هذه المرأة كينونتها من عنصرين هما الماء والنار اللذان يضيفي
عليهما الشاعر صفات الخلق والانساء (غيرت في نارك - أولد باسم الماء) .
ومن هنا يتكسب العنوان دلالاته ، فشجرة الشرق يمكن أن تكون رمزا
للنخلة من حيث هيّ (تجسيد للروح العربي الذي يتجاوز فيه الشيطان
والضدان ، فرأسها في الشمس وأقدامها في الماء .) (75) إلا أن
الخصائص الفنيّة التي تنظم هذه القصيدة والتي تتواتر في غيرها من
القصائد ، ذات جذور سرّيّة . ومن ثمّ فهي تستدعي إلى الذهن نصوصا
أخرى لـ " بروتون " و " الوارو " أرغون " . . . وتمهد للقراءة سبيلا آخر .
يتخذ الجسد في الفنّ العربيّ عامّة هيئة الشجرة ، ففي جلّ لوحات " لايبس " (76)
لا وجود إلا لنساء نباتيّات ، لهنّ طراوة النبات ورطوبته ، وتواصل
الشجرة وتجدها . وفي قصائد كثيرة لـ " الوار " يتزاوج الماء والنبات في
جسد المرأة - الشجرة : " هي الشجرة والورقة ، وهي التي تجعل الماء
يطفح . " و " في طحلب جبينها يسيل الماء " . ويشبه " الوار " مثل
" أرغون " عيني المرأة التي يحبّ بجدول أكثر نعومة من ساق العشب ،

(75) انظر ابراهيم عبد الحميد - الوسطية العربية - دار المعارف - القاهرة 79
- لقد توهم العربي القديم قرابة بينه وبين النخلة . يقول النّبّيّ العربي " آكرموا
عمّا نكم النخل " . ويقول القزويني " ولو قطع رأسها [النخلة] لملكك ، ولها غلاف
كالمشيمة التي يكون الحنيس مبعها ، ولها رائي على رأسها كهيدة مّح الإنسان . . . " =

ويقرر صورها بالأرض الحمبية ، فهي الأم والأبني الكونية الحالقة
(77) وتتوار هذه الصور في شعر أدونيس فلا تكاد صورة من
صور الجسد تحلو من عصر من عناصر الطبيعة ، فالخصى ستح
في اليدين والماء ينبج بين الأصابع ، والعاسق يستلم في جزيرة
الجفون جامعا بين الماء والنار ، والغصن " جنين رافد في سريـر
الفصاء " والماء " طفل يسوق الريح والحجار " والأرض " زوجة
وصديقة " والأنفام " امرأه تطلع من أحشاء التبلوفر "

(76) Labisse (Félix) : Ex. "L'étrangère", cité et reproduit in,
Gauthier (xavière) : Surréalisme et Sexualité. P. 120.

- (77) - "Elle est l'arbre et la feuille et fait déborder l'eau". in
"une leçon de morale". P. 65.
- "C'est sur la mousse de son front que l'eau coule". in "Le
livre ouvert". P. 84.
- "Patients tes yeux nous attendaient
Ils étaient une vallée
Plus tendre qu'un brin d'herbe".
in "Au rendez-vous allemand" - P. 13.
- "Dans les parages de son lit rampe la terre
Et les bêtes de la terre et les hommes de la terre
Dans les parages de son lit
Il n'ya que champ de blé."
in "Le livre ouvert". P. 84.

والمرأة " سجن نوري العيون حولته وسفر بحرق النهار في مياه
العيون " والوجه مركب والجسد جزيرة ٠٠٠ (78)

ما الذي يطل هذا الجسد المحلل المبرح بعناصر الطبيعة؟
وهل التناسل هنا مجرد استرفاد غافلي لا ينطوي على أية دلالة نفسية؟
أن بعض الصور التي جعلها الشاعر على المرأة قد لا يتسنى الاستحواذ على
دالتها إلا باستخدام المنهج النفسي، بل أنها لتغري بهذا المنهج
وتدفع اليه دفعا ٠ ففي هذه الصور التي تتضخم فيها المرأة
بنجلي العاشق في هيئة طفل يبحث عن الطمأنينة والأمن ٠ فكان جسد
الأنثى ملاذ وسكن وكان الاحتفاء بهذا الجسد - الطبيعة أو هذه
الطبيعة - الجسد احماء بالأنثى يضممر حيننا الى العودة الى
رحم الأم في صورة ولادة معكوسة :

" ظهرك نصف قارة ، وتحت ثدييك جهاتي الأربع
أشجر حولك

أسمع أطرافك الهادئة

أسمع شفقة الخاصرة وسلام الأوراك

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجوع هاتفا باسمك

نازلا الى الأطنان السفلى

في حضرة العالم الأضيّق

أشاهد النار والدمع في صحن واحد

أشاهد مدينة العجب

وتسكّر أحوالي

هكذا يقول السيد الجسد ٠ " (79)

(78) - مفرد بصيغة الجمع - " رقعة من شمس البهلول " - ص ٠ 593 ، و " فصل

الأشجار " المجلد 1 - ص ٠ 495 و 499 و " فصل المواقف " م ٠ 1٠ ص 576 ،

و " مرآة الخالدة " م ٠ 2٠ - ص ٠ 180 =

آن الولادة على هذه الهيئة التي يرسمها الشاعر ليس حروجا
 " من " الرّحم وأما هي حروج " إلى " الرّحم ، فالعاسق الطّفل
 يذ هل عن نفسه ف " ينزل " لا الى الخارج المرئي وأما السّي
 الدّاحل اللّامرئي ، الى " العالم الأُصيّق " (استعارة للرّحم أو العضو
 التّناسلي) حيث ينتفى الانقسام وتتصالح المتناقضات ويستعيد العاشق
 وحدته المفقودة . وبالتّالي فإنّ هذا الحبّ الجسديّ تخفّ واحتجاب
 أوضياع وتلاش . تؤكد ذلك صورة المرأة التي " تتفتّح كالنبع " واختفاء
 العاسق الطّفل في " طيّات ثوبها " ونومه " بين أهدابها " و " انغماسه
 في سهرها " و " استقراره في جسدها " و " انفتاح أحشائها وانغلاقها
 عليه " حتّى ليلمس القحف والقلب ونبض العظم ووحوة الشرايين .
 في هذا الجسد المتخيّل يتوهّج لغزان كبيران هما الولادة والموت
 ويتوانسان ، ويغدو الحبّ ضربا من الجنون ، بكلّ ما يستجلبه جذر
 هذه الكلمة من سياقات ومن دلالات متآخذاة متفارقة ، فالجنّ هو الظلمة
 والجنن هو القبر والميت والكفن ، والجنون اختلاط الظلام ، والجنان
 هو الثوب والليل والجوف والمرأة والقلب والروح ، والجنين كلّ مستور ،
 والجنّة كلّ ما وقى ، والجنّة (بالكسر) الملائكة وأول الشّيء وحدثانه ،
 ومن النّبت زهره ونوره ، والجنّة (بالفتح) الحديقة والروضة والأرض
 التي كثر عشبها حتّى ذهب كلّ مذهب . . . (80) أنّ الحبّ اذن دخول
 في المجهول واستكشاف لأغواره :

(79) تحولات العاشق - ص . 513 و 514 . أنّ صورة الولادة المعكوسة تحيل على :

- Brauner (Victor) : "Victor Victorel se priapant de sa naissance".
 (Surréalisme et Sexualité - P. 124.)

(80) انظر " ترتيب القاموس المحيط " - ص . 542 و 543 و 544 (ج ذ ن)
 ولسان العرب .

" - ثمة أغوار عمرها الصّدا - احببني
حيث الجسود كنيسة الجسد
والجسد كاهن الجنون ...
يسير الجسد والمهبط ، لا العصف يهدأ ، لا الجلد يحتفى
ويجنّ الجسد جنونا ينتحل التعقل
ويجنّ المهبط جنون المحيطات ... " (81)
والجنس يرتدى وجه الجنون فهو : " غرفة وشرفات وظلام ونوم
بين تيهه وتيهه " : (82)
- حين جاءت رياحك تجتاح غابات الفسيحة
قال للموت سكل الفراسة
للجنس وجه الجنون ... " (83)
وفي لحظة الحب يخرج الطبع عن مداره ويعبر العاشق محجبات
الخدّر ليستكشف معطيات الهلوسة . (84)

-
- (81) - قصيدة " جسد " - م . 2 - ص . 592 .
(82) - قصيدة " أول الجنس " - المطابقات . م . 1 - ص . 473 .
(83) - قصيدة " أول الجنون " - نفسه - ص . 467 .
(84) - قصيدة " جسد " - م . 2 - ص . 607 . في هذا المقطع من القصيدة
وما بعده ، تتداخل الصور مع صور " رمبو " في " سيمياء الكلمة " .
ولتوضيح ذلك يمكن ايراد الشواهد التالية :
يقول أدونيس : " استكسفت محيطات الهلوسة . رافقتنا معها دوائر الشمس
سكنّا معها حشيرة الملاك ... ولا فرق بين القمر وظلّه ، العصفور والخصن
ورأيت البحر في وزرة الغابة والثلج ملكا على الماء ... أسهد كيف
يكون للضوء جسد الشوك ، للظمي أنين الأعالي ... " .
ويقول " رمبو " : « كان لرثيث الشعر نصيب وافر في سيميائي اللّغوية .
لقد رضت نفسي على الهلوسة للحض ، فتبتت في ، بجلاء كبير ، مسحة مكان
مصنوع ، مدرسة طبول أنشأها للملائكة ، عربات خيول على دروب السّماء ،
بعضوا في قاع بحيرة ... »

يضيق العاسق أوجنّ ، يحبط في الأرض أوفى البحر ، فلا حاف ولا
بستريب ، فهناك جسد بانتظاره يلحم كسوره ويرتق فوضاه :

" أيها الحبّ ، أيها النّسل المنطفئ "

نقدّم واجلس على ركبتى - ركبنيّنا

خذ ابر الدّم مع وانسح الماء . " .

"نه جسد الحبّ الذى يصلح بين المتنافرات ويوائم بين المتناقضات
ويصل العاشق بالعالم والأشياء . وبالرغم من أنّ هذه الصّورة مستوحاة
من " بودلير " (85) ، فإن الشّاعر يضيف عليها من روحه فتتوالد
في قصائد كثيرة لتؤسس ملمحاً شعريّاً يكاد يكون ملازماً لقصيدة
الجسد عنده ، هو ملمح " الثنائيات المتوافقة المتلاحمة " :
" - الجسم كتاب من لخب والوجه سلام " (86)

" - رجل وامرأه

يلتقي فيهما قصب وأنين

يلتقي مطر وغبار

يتهاوى الرّكّام

" la vieillie poétique avait une bonne part dans mon =
alchimie du verbe . Je m'habituai à l'hallucination
simple : je voyais très franchement une mosquée à la
place d'une usine, une école de tambours faite par des
anges, des calèdes sur les routes du ciel, un salon au
fond d'un lac ..." in "une saison en enfer" -

(85) - Baudelaire - "Les fleurs du mal" -

- أدونيس - جسد - م . 2 - ص . 599

(86) الاطفال - م . 2 - ص . 443

" وستعل اللعة المطعأة . " (87)
 " - جسد الأرض بسنبىء النار
 والماء أقداره المرجأه
 أهدا تصير الرياح نخيلا ؟
 أهدا يصير الفضأ امرأة ؟ " (88)
 " - ولم أكن أعرف أن وجهى
 سفينة تبجر فى سمرارة " (89)
 " - المريا تصالح بين الطهيرة والليل ،
 خلف المريا
 جسد يفتح الطريق " (90)
 " - حاده
 سفر يخرق النهار
 فى مياه العيون
 موجة علعتنى
 أن ضوء النجوم
 أن وجهه العيون
 وأنين العبار
 . و .

-
- (87) - أول اللقاء - م . 2 - ص . 471
 (88) أول الفضأ - م . 2 - ص . 472
 (89) مرأة للسؤال - م . 2 - ص . 174
 (90) كيمياء الترجس - م . 2 - ص . 219

زهيره واحده . " (91)

" - على العبه جسد - سرارة لعراءه اللبيل . "

" - أنسلح مناء أتحد بك . . . (92)

أد حرج بين أنا الجمـ وأنا اللبح " (93)

" - نلتقى = نفرق ، نعو وجهينا نكتسف وجهينا . " (94)

" - ننتشر ننتظـم

نألف نختلف . . . وها هو الجسد الأب ، الجسد الأم يتجه . . . " (95)

" - أخرج منك أدخل فى . . . أدخل فيك أخرج منى " (96)

" - لا فرق بين القمر وطلّـه

(91) مرآة لخالدة - م . 2 - ص . 180 . فى هذه الصورة صدى من أشيد

" الـوار . "

أيـداك الحازمتان

تستطيعان أن توحداً بين الضوء والرماد

بين البحر والجبل ، بين السهل والغصون

بين الذكر والأنثى ، بين الثلج والحمى .

- "Tes mains lieuses

Peuvent unir lumière et cendre

Mer et montagne plaine et branches

Mâle et femelle neige et fièvre."

- Eluard (Paul) in le livre ouvert. P.159.

(92) قصيدة " جسد " - م . 2 - ص . 581

(93) نفسه - ص . 590

(94) نفسه - ص . 595

(95) نفسه - ص . 596

(96) نفسه - ص . 599

العصفور والعصى " (٩٧)
 " - أبدع لجسدك ما نافضه
 كن الهباءة والحصاة فى جسد واحد
 أكمل جسدك بنفيه . " (٩٨)
 " - جسد يستأنس يستوحش فى رقة الهدب . " (٩٩)
 " - أشهد للمطر كيف يضاجع الأرض
 كل عذبة مسحت أهدابها وقامت
 كل حصاة اغسلت وتهيات . " (١٠٠)
 ان هذه الثنائيات التى تعج بها صورة الجسد فى شعير
 أدونيس ، تنبنى على أربعة عناصر طبيعّية هي : الماء والنّار والهواء
 والتراب ، تتبادل مواقعها فتتشكل فى ستّ " توليفات " هي :
 - الجسد = الماء / التراب
 - الجسد = الماء / النّار
 - الجسد = الماء / الهواء
 - الجسد = النّار / الهواء
 - الجسد = النّار / التراب
 - الجسد = الهواء / التراب
 وهي توليفات تتجمّع للرموز فى قاعها وتستجر ، فكلّ عنصر من عناصرها ينفتح
 على نفسه مثلما ينفتح على الآخر ويستدعيه ، بحيث تنتشر حوله سلسلة
 من الصور والمناهد المتداخلة ، ألا أنّ العنصرين المهيمنين هما الماء

(٩٧) نفسه (قصيدة " جسد ") - ص ٦٠٧

(٩٨) قصيدة " سيمياء " - م ٢٠ - ص ٦٤٨

(٩٩) قصيدة " سيمياء " - نفسه - ص ٦٧٣

(١٠٠) نفسه - ص ٦٧٨ .

والنّار • فالثنائيات التي يكوّن السّار طرفها الرّئيس تضمّ الصّور التّصعيديّة التي تنطلق من الأسفل إلى الأعلى ، أي أنّ الجسد هنا ليس إلّا جسرا نحو عالم نورانيّ ومنفذاً إلى حالة من النّشوة والانخراط • ومن ثمّ بغدو بلا شكل ولا صورة : " أنا النّور لا شكل لي ، أنا الأشكال كلّها • • • الجسد صورة الغيب " • (101) إنّها حالة شبيهة بتلك التي يصرّها " أرغون " في " فلاح باريس " • ففيها يتّخذ الجسد كلّ الهيئات والأشكال ، وتغدو المرأة خلاصه الطّبعة كلّها ، في حين يغدو جسد الرّجل غريّناً لا شكل له • (102) أمّا الثنائيات التي يكوّن الماء طرفها الرّئيس ، فتضمّ الصّور التّطهيريّة التي يستعيد بها الجسد لهب الفطرة الدّمينية ، عبر مجاهدات لا تملك الرّوحانيّ وأنسنته ، أي امتلاك هذه المسافة الغامضة التي تفصل الجسد عن كنهه وجوهره ، والتي توحّد الجسد بذاته مثلما توحّده بالكون ومفرداته • إنّ المتخيّل هو السّذي يعبّر الشّاعر أو العاشق من أن يعبر هذه المسافة وأن يعلّأها بأحاسيسه ورغائبه وروءاه ، حتّى يستسعر متعة الطّهور ، ويصل الظّلال الدّاخلية بغموض الأشياء • :

" - يومها حلمت أنّ سحابات رفعت إليّ

وناداني صوت : اختر ما شئت

فاخترت سحابة سوداء منها وسقيتك

وقلت : أيّها الجسد انقبض وانبسط واظهر واخف

(101) مفرد بصيغة الجمع - قصيدة تأريخ - ص • 563 و 564 •

(102) Aragon (Louis) in le paysan de Paris - P. 202 et 212.

"Femme tu prends pourtant la place de toute forme... Toi

l'emprise du ciel sur mon limon sans forme."

فابعض وانبسط وظهر واحفسي
ورأيي ثوبى يعبل عني والظلام يغسانى
وطلع مني العالم صارحا كالحرية : " اهبط عميقا عميقا في الظلمة "
وقعت في الظلمة . رأيي الحجر ضوءا والرمل مياها تجري
والتقيت بك رأيي نفسى .

قلت : سأبقى في الظلمة ولن أخرج . " (103)
إن الشاعر مأخوذ بتجميع هذه العناصر الأربعة والمصالحة بينها بحيث
تتعاشق وتتناسل ، فالأرض (أو الحجارة) تميح ، والماء يشتعل والجسد
كله يتبخّر . فليس عجبا إذن أن ينهج الشاعر نهج " نرفال " و " رمبو "
فيجعل من اللغة فعالية سيميائية ، فيوظف بالنار المرئية نارا باطنية
(لا مرئية) ، ويجلو بها عالما سفليا مستورا ، ويتخذ من الماء سناد
التحول والانتقال من حال إلى حال ، فبه يتمدد الجسد ويفيض ،
وينشق كينونته . أى أن الماء هو الذي يرقى بنار الأعماق الخفية حتى
السطح : -

" حقت السماء جانبا وابتدأ هدير كأنه بدء التكوين
ازدوج كل شيء واشتعلت أعماقي هجرة
- وأخذ جسدي يغلي والطرق لا تتسع
أخطو كمن يصل جمرة بجمرة زهاوية بهاوية .
- أتحوّل إلى طبيعة ثانية
وتنزلق بين فخذي النباتات
وأدخل في أبعاد ترشح من شقوقها البخارات
حيث تطبخ الحجارة تكون منها الأمواج المختومة
وفلك الرياح والمصابيح . وتكون السيمياء والحكمة .

(103) تحولات العاشق - ص 527 . تقدمت الإشارة إلى أن صورة الجسد
الذي ينقبض وينبسط ويظهر ويختفي منقولة عن النفسى .

— وكان جسدي غيوما تتراكم وتتسر حول أشجار لها شكل شراييني
وأجنحة لها شكل قدمي •

— انزعي غلاتك أيتها الأرض

الماء يعود مراهقا من الشيوخوة

والنبع يطير صوب العصفور •

— وقف الصوّ كجذع الصفصاف •••

يحتضن أحشاء الماء وخاصة الوقت

— أيها الصوّ ، حلقت لها ويرفضك الظلام •••

ألهذا كنت الحالق يلبس شكل الخليقة

والماء يتزوّج شكل الاناء ؟ " (104)

في هذه الصور وفي غيرها ينداخل نصّ أدونيس مع نصوص

" نرفال " و " رمبو " و " سان جون بيرس " • فالشاعر يزواج مثل " نرفال " بين

" سَلَم الأصباغ " (105) السيمائية : الأسود والأبيض والأخضر

والأحمر ، ويجعل منها رمزية لانبثاق الجسد من حيث هو طبيعة

خالصة ، حتّى لينشأ في شعره ما يمكن تسميته بـ " حالة اللون "

أو سحرية اللون " التي تقدّم الحديث عنها في القسم السابق :

" الأسود فسحة البياض

البياض لطحة البياض •••

لكي تحتفظ الأرض بذكرى العشب تتغطى بالقش (106)

(104) مفرد بصيغة الجمع — قصيدة " سيماء " — ص. 656 و 657 ،

و 658 و 659 و 664 و 665 و 668 و 670 و 671 •

(105) سَلَم الأصباغ السيمائية Gamme des Teintes alchimiques

(106) قصيدة " جسد " — ص. 635 — الأعمال الكاملة — وانظر أيضا

مفرد بصيغة الجمع — دار العودة — (بدون تاريخ) — ص. 205

- كانت أرواد لبس ملاءة السَّماء
 نخلط الجناح بالسَّنبلانة
 والأُصِنَّة بالفضَّـب
 - الرَّمادى الأبيض والأحمر الأسود الأصفر الأزرق الحمى الجادى
 بهيم ينطوي ، يتكىء يظمأ
 وحين يلتصق بجذع شجرة أو بعصبه ينسك أو يسبق
 يتصاعد منه بخار التَّهَّـد اب...
 ويقول لما حوله أن يترقرق سرايبا أو ماء
 يخيّل لنفسه أنه يقمص التَّرجس .
 الأسود قدرة وسلطان
 الأصفر جسر لكل سىء
 الأغبر كحل امرأة على اسم رجل
 رجل على اسم امرأة .
 كنت ألبس الأسود
 - كان السَّماء تلبس الرَّماد
 - غنيتني سحابات سود
 حبيبتي على ما حولي (107)
 - كلما مرت سحابة صببت الماء
 تظهر على الخشخاش وجوه تحتلط بخضرة الورق
 يأخذ الورق يجفّفه يطحنه يلقيه فى الماء
 ما زجا بين ذكورة الحشاش وأنوثة الماء
 ولا يأمه رائحة لا يعرفها من ملائكة الجسد غير الطبع . " (108)
 من هذه الألوان المتأخذة يبرز لونان هما الأبيض والأسود ، وقد
 يهيمن الأسود على الأبيض ، فلا يتجلّى الجسد إلّا ملفوفا بالرَّمادى

(107) قصيد " سيمياء " - ص . 673 و 684 و 688 و 700 و 701
 (108) انظر " مفرد بصيغة الجمع " - ص . 327 (ط . دار العود قد بدون تاريخ)

في الأغلب الأعم ، وفي هذا يفترق عن " نرفال " ف " نرفال " مأخوذ باللون الأحمر . هذا اللون الذي بقبر لديه عمق الوجود ، ففي صميمه يعثر على مصدر الحضرة الأبدية ، ويصل نفسه بنسخ الكون (109) . ولكن أدونيس يتلاقى و " نرفال " في هذه الأشياء التي ينزل بها من الفرح ما يجعلها تشع وتوهج وتنعتق من أجسامها : فرح الجسد النيلوفر والورقة المفتحة على ضفة مستنقع أو نهر ، والوهج المستنقي . . . والزهرة التي تطير فتحوّل إلى طائر أو فراشة والنبته المتوحدة بالعصفور ويتلاقى و " رمبو " في توليد الجسد الذاتي من جسد الآخر ، وفي تكثيف اللغة الحسية وشحنها بأكثر مما يمكن من المعاني والدلالات وقلب الكلمة على مختلف وجوهها الممكنة والمحتملة حتى لترق وتصفو ، فإذا هي صورتها شىء واحد ، وإذا هي تنع وتشرق ثم تنطفئ وتخمد ، لينبعث من رماها جسم آخر لا يكاد عوده يستقيم ، حتى يميع لتنجبل من مائه زهرة أو سفينة . . . وإذا الجسد البشري الذي تطالته هذه الفعالية السيمائية ، صورطيقة ، فهو حبرو بحار في النهار وغبار ضوئي في الليل منذر لشهوة التيه وتيه الشهوة ، وعشبة طلعت من ساقها فراشة وشمس تخرج من الحنجرة ، ولا غرابة فقد أضاف الشاعر عنصرا لعنصر ومزج الورقة بالجذع والغصن بالطين ، وتحقق أن الجسد - الماء ، الجسد النار ، هو أيضا حيث اللاجسد " . (110) وفي نرفال " رمبو " تشتعل العينان ويغني الدم " ثم ينهض الجسد ويكبرف " العظام تتسع " ، وهسيس الموت ودوائر الموسيقى الصماء تصعد وتهز الجسد العاشق كما تهز

(109) "Faites-moi cette joie / Qu'un instant je revoie / Quelque Chose de vert / Avant l'hiver".

Nerval, in Poésie et Profondeur - ed. Seuil - 1976. P. 40.

(110) أدونيس - قصيدة " سيمياء " -

طيفاً . ثم نفلو البسرة وسيل الدم ليمتزج بصورة أخرى ، فهو
سار يستعمل وأزهار نفتح و " نرنّ وتنفجر وتضيء " - وينبعث من هذا
الموجس جسد حرّ جديد مفتوح لكلّ التناقضات ، جسد يذوب في
نسايك الأسجار والهواء ، ويتلاشى في بحران الطبيعة " آه ! إن عظامنا
قد اكتست بجسد عاسق جديد " . (111) ومن هذا الجسد العاشق
يقطع الشاعر تشابيهه واستعاراته ، فالعسبة ضفيرة والزهرة ثغر
يعطو ، والمستنقع عين ماء بلاضفاف . ويتلاقى أدونيس و " بيرس " في
تمجيد الاتصال بين الرجل والمرأة من حيث هو رمز لوحدة الوجود
ومزاج عناصر الطبيعة وظواهرها .

في قصيدة " معالم " لـ " بيرس " يستقيم جسد المرأة للعاشق ، كما
يستقيم جسد الأرض لماء البحر : " ليجر نفسي طليقا على نحرك ،
ولتصعدن أحواض النزوع إليك من كلّ مأتى كفعل امتلاء القمر بالأمواه
عند ما تنفرح الأرض الأنثى للبحر المرن الأجاح ، مرتدية من الفقاقيع
حلياً تكللها حتى في أقصى بركها ومغايضها ، فتسمع للبحر
العالي في الأغصان جلبة جلبة الناعم ، وتفتّح براعم الليل
الولود ... " . (112) وفي قصيدة " سيماء " تتمازج ثلاثة
أجساد : جسد الرجل وجسد العطر وجسد الأرض : " تسقط السماء
مطرا بحجم اللوز - أضعدها أيها التراب . جسده سلّم . تبخر
أيها الماء . جسده مهرجان اسفنج . اصعد واشهد للعطر كيف
يصاحج الأرض . كلّ عسبة مسحت أهدابها وقامت . كلّ حصاة اغتسلت
وتهيأت - والزهر دم يملأ الثقوب . " (113) وفي قصيدة

(111) Rimbaud : "oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux !" in Poésie et Profondeur - P. 197.

(112) " بيرس " - قصيدة " معالم " - ت . مصطفى القصبي - الدار التونسية للنشر - 1973 - ص 99 و 100 .

(113) أدونيس - قصيدة " سيماء " - ص 678 .

"جسد" تتصل جسد الرجل وجسد المرأة كما تتصل الحر بالباسة؛
 "أنابط الليل هدية لكل جسد"، أبلغ هذه الرسالة: "أصل كما
 يتصل البحر بالباسة، لنصقان لكن لا سراكه بينهما • كلاهما
 نقيض الآخر •" (114) وفى "معالم" يتخذ جسد المرأة صورة
 السفينة فيمتزح طعمه بطعم البحر، فيما يبرز العاشق فى صورة
 ريان يسوس جسد الأنثى مندفعاً به الى تحوم المطلق: "أى صورة
 وأى هيئة لهذا الجسم نفسه غير صورته السفينة وهىأها؟ قارب
 وسفين وسراع يوهي بالذبح حتى فى العرجة التى تتوسطه، جسم
 فى صورة ما يغوص من السفين، عولج فى انحناء اتفه لينثى رقبته
 القوس العاجي المثنى لصولة العمرات ••• أناديك سفينتى،
 أيا سفينتي الحسناء المتقل بطنها بالطيبات ••• لا اغتصاب أفوى
 من اغتصاب يجنى بفلك الخرام ••
 - أنت اشتيان المضجع يا حبيبي كما للفلك اشتيان • ما أعذب المردى
 يسوسه الرّيان ••• سأرفع اليك صدر كينوتتى وأكشف لك أبا المرأة عن
 ليل من ليلك أيها الرجل أضوا •" (115)
 وفي قصيدة "جسد" لأدونيس، يحتلط عنصر الرجل بعنصر المرأة
 بعنصر البحر، ليتكشف فى الحب وبالحب سرّ الوجود:
 "قلت مرة: اجعلينوي على خزائن جسدك واستودعيني
 جسدك نيلوفر، جسدي بحيرة •
 وقلت: أيتها القترامية ضفافا ضفافا على مدى هيامنا
 أيتها السفينة انجلى

(114) أدونيس "جسد" - ص 611

(115) بيرس - قصيدة "معالم" - ص 100 و 101

رَبِّمَا نَفْسُ الطَّحَالِيبِ
رَبِّمَا تَتَوَهَّجُ قِرَاءَةُ النَّسْرِ
نَمَّةُ أَغْوَارِ يَعْمَرُهَا الصَّدَأُ - اجْنَحِي

حيث الجنوح كنيسة الجسد ، والجسد كاهن الجنون . " (116)
وتتداخل صور أدونيس مع صور " بيرس " في مقاطع أخرى ، فتسخها
أحيانا وتسلخها أخرى ، فتصرفها عن وجهها ، دون أن تنتزعها
من سياقها .

يقول " بيرس " على لسان المرأة : " أنا بالبحر كله حبلى أحمله
في الأبريق الأمهاتي . . . وعلى حصباء جسدی اضطجع الرجل
الذي من البحر ولد . . . وَهَذَا ذَاكَ مَوْجٌ آخِرٌ يَصْدَعُ بِالْأُنْيَينِ
فِي أَعْمَاقِي وَيَتَوَجَّعُ مَعَ عِتَادِ السَّفِينِ . . . " (117)
ويقول أدونيس مخاطبا المرأة . " أنت بحيرة وأنا جذع لقاح
وملأنا بالأرض . أرسوفي شواطئك وخصرك مرساتي . . . جسديك
بحر وكل موجة شرع . . . أخترق سفينة جسدی إليك . . .
أحسب نفسي موجة وأظنك الساطي . . . حلاياي ازدوجت
وامتلات أكثر من البحر . . . " (118)
ومثلما يلي صقر
الهوى عنان سيره وينقضي على فريسته مقطب الجبين ،
ويغطي العاشق بظله سنى جسم المرأة كياز الفلا
في " قصيدة بيرس " ، (119) فإن العاشق في قصيدة أدونيس ،
يستجد " بالعبات والبراي ، بالطينة الأولى ، بشهامة الفهد
وعزلة النسر " وينفطر نازلا إلى أغوار الجسد (120)

(116) أدونيس - " جسد " - ص 592 .

(117) بيرس - " معالم " - ص 97 و 102 .

(118) أدونيس تحولات العاشق - ص 513 و 519 .

(119) بيرس - " معالم " - ص 106 و 107 .

(120) أدونيس " تحولات العاشق " - ص .

يقول " بيرس " في " أمطار " :
 " عدده سيلنا لا حصي ، ومنازلنا متغيرة .
 من التبّح الالهى يرتوى من كانب سفته من طين ...
 أنتنّ ما غاسلات الموتى بالمياه - الأمهات ، فى الصّباح
 - وأنّها الأرض بحواسح الحرب ما تزال -
 فلتعسلن أيضا وجوه الأحياء
 فلتعسلن أيتها الأمطار حزن وجوه الأسداء ،
 غدوء وجوه الأسداء ، فسبلهم ضيقة ومنازلهم متغيرة ...
 اغسلن أيتها الأمطار يد القاضي والحاكم
 يد القابله ويد الدافنة ...
 اغسلن ، اغسلن تاريخ الشعوب ...
 اغسلن أيتها الأمطار الألواح العريقة العالية ... " (121)

(121) Perse (Saint John) : "Pluies" in Eloges - P. 188, 189 et 190.

"Innombrables sont nos voies, et nos demeures incertaines.
 Tel s'abreuve au divin dont la lèvre est d'argile. Vous,
 laveuses des morts dans les eaux - mères du matin - et
 c'est la terre encore aux ronces de la guerre - lavez aussi
 la face des vivants ; lavez ô Pluies ! la face triste des
 vivants... Car leurs voies sont étroites, et leurs demeures
 incertaines... Lavez, ô pluies, la main du juge et du Prévôt,
 la main de l'accoucheuse et de l'ensevelisseuse... Lavez,
 Lavez l'histoire des peuples... Lavez, lavez, ô pluies !
 les hautes tables de mémoire".

ويقول أدونيس في " مريّة الأيّام الحاصرة " :
 " في أيّة جداول بحرّة غسل ناربخا المضّخ بمسك العوانس
 والأرامل العائدات من الحجّ ٠٠٠ صبّفه جباه أياها والسّنون عجماء
 راكدة ٠ أيّتها الأرض المعروسة بالوهر ٠٠٠ يا أرضا بلون الهجيرة
 ولون الرّيح ، هل سنهضر ريح جديدة ضدّ الرّممل ؟
 وأنت أيّها العطر ، أيّتها العطر الذي يغسل الأنقاض والحرائب أيّها
 العطر الذي يغسل الجيف ، ترقّو أيضا واعسل ناربخ شعبي ٠ " (122)
 خاتمة واستنتاج :

(1) الحسد - المرأة :

إنّ كلّ شيء ليّسه السّحر في هذه المقاريب العياليّة للجسد ،
 فالأغصان والأشجار تنمو بين القدمين ، وتنبت في الصّدر وتنبثق
 من بين الفخذين ٠ وكلّ شيء يلبس الجسد مثلما يلبس الجسد كلّ
 شيء ٠ يقول " تريستان تزارا " :
 " إنّ برعما حقيقيا أحضر على أصفر
 على وسك أن يفتح حقل الملاحظة البائر حتّى ذلك الحين في جسده
 غصن على وشك أن ينبت وسط صدره ٠ " (123)
 ويقول أدونيس : - و -

" وقلت : سأمثّل لك الحبّ :

غصن كثير الشوك

أدخل في جوف العاشق

(122) أدونيس - مريّة الأيّام الحاصرة ديوان " أوراق في الرّيح " ص ٠

220 و 222 و 223 ٠

(123) " تريستان تزارا " - الرّجل ذو الأغصان - ص ٠ 290 - ت ٠ كميل قيصير

داغمر ٠

تستبث كل شوكة بعرو . . . " (124)

فإذا كان لا بدّ من كلمة تلّم سنوات هذا الجسد فلن نكون سوى المرأة . هذه الكلمة الأداة التي بهرت السرياليين ومريديهم مثل " الوار " و " كوكسو " خاصّة ، إذ وجدوا في صورتها تماثلاً مع الحلم وقدرة على التقاط تحولات الأشياء والكائنات . فالقصيدة السريالية كالمرأة ذات سلطان سحريّ . وكلّ سحر هو ضرب من الدهشة وكلّ دهشة هي ضرب من السحر . وما بين هذين القطبين يسري ضوء القصيدة ويجري في الاتجاهين من السحر إلى الدهشة ومن الدهشة إلى السحر ، فيلتبس الواقع بظّله ، والشئ بصورته ، والحقيقة بوهمها . إنّ الشاعر السريالي هو شاعر المفارقات . والمعارضة احتجاب وسفـور في آن . ومن ثمّ كان القناع والمرأة من أهمّ الأدوات السعريّة التي تؤسّل بها السرياليون ومن هنا منحاهم . ففي المرأة كما يقول " الوار " :
" ما أخذته اليد يأنف حتى هو أن يتخذ هيئة اليد .

العصفور النبـس بالريـح

والسماء بحقيقتها

والانسان بواقعـه . " (125)

(124) أدونيس - قصيدة " جسد " - ص 617

(125) "Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main

L'oiseau s'est confondu avec le vent,

Le ciel avec sa vérité

L'homme avec sa réalité".

- Eluard (Paul) "Le miroir d'un moment" in capitale de la douleur.

ولئن كانت " المرأة " من حيث هي أداة ، بإمكان الشاعر أن يرفعها في وجه الماضي ملما يرفعها في وجه الحاضر ، ليلتقط الكائنات والأشياء من الراوية التي يريد ، أسلوبا ، في الشعر العربي الحديث ، فاصرا على أدونيس ، فإن هذا التفرد لا يحب أن أحدا غيره لم يستعمل هذا الأسلوب ، كما يؤكد ذلك احسان عباس (126) . فقد شدّ عنه أن المرأة أسلوب استحدثه السرياليون في الشعر ، وأنها كانت " تيمة " متواترة في من النهضة الأوروبية . وبالرغم من أن أدونيس ينوع مراه ، حتى لا يكاد شيء يعلب منها ، فإن مراه المجسّدة في شعره لا تختلف عميقا عن مراه السرياليين ، فهي عين الخيال التي ترى ما لا يرى فتحرق قسرة الشيء حتى يصبح مرآة لنفسه ، وتصل المحيّل بالبصيرة فاذا العين " نافذة محفورة في لحمنا ، تنفتح على قلبنا ، نرى فيه بحيرة ساسعة وسجرة كبيرة " كما يقول " بروتون " وإذا الوجه يلمح في العينين بحيرة تجفّ كما يقول أدونيس ، وإذا العالم نافذة لا تتسع للأهداب . وقبلهما كان عبد القادر السهرودي يقول : " غمّضوا أعينكم وأبصروا . فمن نبه له معين الحياة في ظلمة حلوته فماذا يصنع بدخول الظلمات ؟ ومن اندرجت له أطباق السماوات في طيّ شهوده ماذا يصنع بتقليب طرفه في السماوات ؟ ومن جمعت أحداق بصيرته متفرقات الكائنات ماذا يستفيد من طيّ الفلوات ؟ " (127)

(2) تحولات الجسد :

إن المومترات الأجنبية وخاصة المومترات السريالية قد أحدثت انقلابا في شعر أدونيس ، كبيرا ، إلى حدّ أن تلك الصّلات المعقودة بين نصوص أدونيس والموروث الثقافي العربي بدأت تنقطع في مجاميع

(126) اتجاهات الشعر العربي المعاصر - ص 160

(127) عبد القادر السهرودي " عوارف المعارف " .

السّاعر الأخرى ، فقد تسرّبت إلى صوره الجسد فيها أمّاح من "الدّادائية
و " السّريالية " ، وأخذ السّاعر بنزع إلى تحرير الحيال من ريفّة العفـل
الواعي والمنطق المترابط وإلى انساء لعبة حلميّة نبدّل ألوانها
وتتعارض وتتغيّر خطوطها وتتداخل ، فتطوي الحسد عن الواقع ومظاهره
لتنشره للحلم وتجلياته ، فإذا تحوّله تحولات العين من حيث هي
شاهد على خلجات النّفس و " بابها السّارع " بتعبير ابن حزم . وإذا
الرّئي والمخيّل يَنزَافَدان في رسم صوره وتَنَزَّادَ فَنان ، حتّى ليبرز
في هيئته مبتكرة ، وكأنّ لا صلة تربطه بالجسد الطّبيعي أو بالواقع
الاجتماعي ، بحيث يصطبغ معنى الرّغبة والحنس وتتقوّر العلافات
المألوفة بين الأشياء ، وينسأ حسد " حلاسي " أو " هجبيـن "
تخالطه عناصر نباتيّة وحيوانيّة ، وتبادل أعضاؤه ، إفعها ، مـن
خلال " فنتازيا " (128) أدبّة لا تففع عند حدّ أو غاية ، كما
هو السّان في الفنّ السّرياليّ حيث تحلّ العين محلّ الفم أو العضو
التّناسلي أو الثّدي ، ويظهر سعر العانة في العنق ، وتتعدّد الأعضاء
فتتعدّد مواطن اللّذة ومصادر الخوايصة :

" انحدرفي انشاءات الذّكورة والانوثة

يعارضني عظم العجز

وتجفل مني الأذوات والمبانى

خرجت الفقرة عن عمودها ، طاش حزام الحوض

تتداخل أعصاب الفقرات وأفراصها في حواتم قفص آخر .

(128) الفنتازيا " Fantaisie " : عمليّة تسكيل تخيلات ، لا تملك وجودا
فعليّا ، ويستحيل تحقيقها . والفنتازيا الأدبيّة عمل أدبيّ يتحرّر
من منطق الواقع ويتحاوّل رقابة المعقول ، مبالغا في افتتان خيال
القارئ (انظر " معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة - ص 170) .

— انبسطى على جسدى وانعرسى
حلّة فى حلّة

عرفنا فى عرق

وشرشى ولنخرج منك آلاف الشّفاء ، آلاف الأسنان

ولتكن غير معروفة لتكون على قدر حبنا . " (129)

إنّ هذا الجسد المبتكر " الجنس " (130) ، على غرابته وذاتيته
يمكن مفارسته اجتماعيًا . فهو ليس مجرد مستتر لرغائب العاشق
وأحلامه وحيالاته ، وإنما هو صورة لجسد اجتماعي آخر لا تستلبه
القيم السائدة ولا تلزمه بوظائف محدّدة ، جسد ينبىء بانقلاب السيورة
الخطريّة التى جعلت من الجسد مجرد آلة عمل وانتاج (131) .
ولعلّ هذا " الوعي الممكن " هو الذي يفسّر تشابك الحواس وتراسلها
في صورة هذا الجسد المبتكر ، بحيث تخضع لتحوّلات مستمرة
وتشحن بمعان جديدة :

" امتدّت عيناه سطوحاً وخرائط

يفصّل التوجّهات

يلامس عنق الغصن وأسنان البرعم

يحتضن أحشاء الماء وخاصرة الوقت

وكانت أصابعه هى والتي تلى .

— أسميك الجسد وأناديك

لحظة أهبط فيك

(129) قصيدة " جسد " ص 587 — تتداخل هذه المقاطع مع الرّسم السريالي

"Brauner" et "Svanberg"

فهى تذكر بلوحات "

(130) جنس " Sexualisé

(131) Marcuse (Herbert) : Eros et civilisation — P. 55.

يهبط بصرى فى لسانى
 لسانى فى سمعى
 سمعى فى سمعى
 لمسى فى السّم . " (132)
 إنّ هذا الجسد الذي تتبادل أعضاؤه ، وتتراكب ، وتتراسل حواسّه
 وتشابك ، ليس إلّا الجسد فى عشقه ولذّته ، فى موته وتفسّخه
 " اجلس ، أيها الموب ، فى مكان آخر ولنتبادل وجهينا
 أسميك الجسد وأسأل
 كيف أعيش مع جسد أتهمه
 وأنا القّهم والسّاهد والحكم ؟
 وأسّميك جسدى
 وأرى اليك اليه يتفكّك ويتركّب
 السّاعد فخذ
 المعصم كاحل
 اليد قدم
 الكتف مرفق ...
 غفى تهبط فى التّرقوة
 وتهبط هذه فى الصّدر
 ويهبط الصّدر فى ليل الرّدين
 والرّدان فى سمس الأحقّاء
 وتكون الأحقّاء رصاصا يرسب فى أطراف السّاقين
 وتنوّر بأعضائي أعضائى . " (133)
 إنّ الجسد موحّد لـ يمين مطلقيّن ، فى تجربة أدونيس ، هما

(132) قصيدة " سيمياء " - ص 668 وقصيدة " جسد " - ديوان " مفرد بصيغة
 الجمع " - دار العودة - (بدون تاريخ) - ص 222 . =

الحبّ والموت • مفقد ما بحث العاسو يسعر أنه يموت ، ويقدر
ما بسيل عنه تحرّ حباله • يعلى الجسد فى صفاء
المتعنه فحيّا ، ومحبّ وعلى البهظة أمام وعلى الحليم ،
فلا تسرجع الدّاب جسدك المرئى وأنّما تسترجع جسدا متحيّلا ،
تتعدّد إشارات وتعدّد دلالاته ، فلم يعد الحبّ الذي يسعى
اليه إسباع رغبة أو استئثارا بجسد آخر ، وأنّما فيض خيالات
واستيهامات ، تقوده عبر غابات المتحيّل إلى ما وراء الآنسى
المباشر • ورّما فى هذا الجمع بين حسد الحبّ وجسد
الموت فقط يتلافى النّصوّف والسّرياليّة ويقرنان اقتــرــان
توأمين •

~ ~ ~

= (133) قصيدة " جسد " - ص. 643 و 644 • لمقارنة هذه الصّورة التي
تتبادل فيها أعضاء الجسد مواقعها ، بالرّسم السّرياليّ ، انظر:
الصّور الثّلاث المرفقة بقائمة المصادر والمراجع فى هذا البحث
وانظر : Gauthier (xavière) : Surréalisme et Sexualité - P. 260 - 268 -

حاتمة عامّة

حصاد البحث

٢ و١

•

344

•

آن المناهج التي تحلل فنّ القول عديدة ومتنوعة ، ولكل أصوله ومبرراته
ولئن التزم صاحب البحث ، في معاينة صورة الجسد المرئي والجسد
المتخيل في شعر أدونيس ، بمنهج القراءة التناصية ، فإنه لم يغفل
من قيمة المناهج الأخرى . بل أفاد منها ، بالقدر الذي تتيحه معرفته
بها ، فزاج بين المنهج السوسولوجي والتفكيكية ، وتوگأ على علم
النفس ، كلما أشكلت عليه صورة من صور الجسد في هذا الشعر ، وكان
في هذا كله وإعيا بالمزلق التي يمكن أن يفضي إليها هذا الضرب من
القراءة ، فما أيسر أن تردّ الصور الشعرية المتماثلة ، بشيء من التأول
والشطط إلى ظاهرة التناص . ولذلك توسّع في شرح آلية التناص في
شعر أدونيس ، ووضع الحدود بين التأثير والتأثير ، وبين ما هو

من باب الصور المشتركة والمعاني اليتيمة ، فلم يثبت من النصوص المتداخلة
الآ ما نهض له في النصّ المقروء سند بين ، وقامت عليه حجة قاطعة .
ومن ثمّ تكشف له القراءة التناصية عن ميزات وطاقات كبيرة في اضاءة
النصّ واكتناه بنيته الدلالية الأساس ، وأتاحت له أن يقرأ صورة الجسد
بوجهيها المرئي والمتخيل في سياقها الابداعي وفي سياقها الثقافي
الاجتماعي ، بحيث كان النصّ وقريته ينبثقان من ظلم الذاكرة مُحَاوِلِينَ
حيناً مُحَاوِلِينَ حيناً آخر .

لقد ترتبت على هذه القراءة جملة من النتائج تتعلق بالخصائص الفنية
والخصائص الدلالية في صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر
أدونيس . فمن حيث الخصائص الفنية يمكن اثبات الملاحظات التالية :

(1) أن الجسد في شعر أدونيس تتعدد صورته وتنوّع ، بتعدد المصادر

الثقافية وتنوعها . ولئن أمكن الوقوف ، من خلال القراءة التناصية ، على
ثلاث صور عامة هي : جسد الحب وجسد التصوّف والجسد السريالي
التي لم يكن تميّزها سوى اجراء منهجي ، فإن هذه الصور كانت
في شعر أدونيس ، كالمرأة النثور ، كثيرة الولد ، فهناك الجسد المضخم

والجسد المجزأ والجسد العارى والجسد القناع والجسد الطبيعية والجسد الموءله . . . هذه الصور المتنوعة وسمت لغة الشاعر بجملة من الخصائص مستمدة من بوئرتين متلازميتين احدهما حسية (مرئية) والاخرى ذهنية (متخيلة) . وهي خصائص استجلب الشاعر بعضها من اللغة الصوفية واللغة السريالية خاصة ، لكنه سلك بها طريقا متميزا فى بناء الصورة وأسبغ عليها الكثير من روحه وتجربته . وأهمها :

(أ) النظر كقوة على ما يخفيه جسد الآخر ، فهو مجال للتخاطب تنبني فيه علاقة حميمة بين النظر - اللغة والنظر - الكلام . وحتى فى غياب الآخر ، فإن هذه الخصيصة لا تضحل ، ذلك أن الشاعر يجعل من جسده ذاته موضوعا للحب أو الموت . . . أما من خلال تجربته الخاصة أو من خلال تقمصه لتجارب الآخرين وذواتهم .

(ب) النظر حركة وإدراك ، فالشاعر ينظر بعين الجسد مثلما ينظر بعين الثقافة ، ثم يعيد تركيب الواقع على نحو يهدم القائم ويلغي المنطق وذلك يثبت النظر من حيث هو استعارة تشد المعانى اليها دون أن تبرح بنيتها . ويتجلى هذا النظر من خلال السياق السجاني الذي يجتذب الفعل " رأى " اليه ، مثلما يتجلى من خلال الأفعال التي لا تتصل بالعين ، لكنها تنجز نفس الوظيفة التخيلية التي ينجزها فعل " رأى " .

(ج) النظر كشف ومعرفة : تبرز هذه الوظيفة فى استخدام الشاعر لأدوات الصوفية والسريالية . وأهم هذه الأدوات : المرأة . والمرأة كناية عن الأداة التي تجلو الباطن ومشغل القلب ، فتعبر بالحسي عن المعاني المجردة . ورغم طابعها الجزئي فى ايقاع التناسب بين المكتنى به والمكتنى عنه ، ورغم استخدام الشاعر لها فى نقل الصورة الحسية والصورة المجردة معا (مرايا المجسّدات ومرايا المجردات) ، فإن لها (المرأة - الكناية) مزية على التصريح ، إذ هي فى شعراء ونيس لا تهيب فى اثبات الصفات والأحوال باثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها ، حسب ، وإنما تهيب أيضا بما يرتكبه

الخيال من صور لتمثل الجسد المرئي - المتخيل . وهو جسد يرقى في هذا الشعر الى مستوى المجرد والمجهول . وربما يرتدّ هذا الاستخدام المستحدث للكناية من حيث هي أداة كشف ومعرفة ، الى كلمة " مرآة " نفسها فهي مشتقة من الجذر عينه الذي اشتق منه فعل " رأى " وكلمة " رأي " . وهو جذر يحيل على المعرفة بالحس والمشاهدة مثلما يحيل على المعرفة بالفكر والعقل .

(ب) النظر في جلّ نصوص الشاعر كينونة " تَرَى وَتَرَى " فهو مفتوح على الدّاخل والخارج معا . وحتى اذا ظَلقت العينان ، فانّهما لا تلغيان النظر ، ذلك أنّ الشاعر لا يخلّق عينيه الا لكي يفتحها أكثر . ويرى ما لا يرى : أنّ العين في هذا الشعر موصولة الى داخل الجسد حيث يخفق وراء الأجفان الضّامة كون آخر مشدود بين ثنائيتي النور والظلام ، والحلم واليقظة ، عين تصل الرائي بالماضي والمستقبل معا ، وتنفخ الحياة في صقيع الواقع . أنّها عين " صوفيّة " مشدودة الى الأرض والى الأفق ، يتملّى فيها الكون ذاته ، مأخوذة بروؤية الأشياء واكتشافها والاستمتاع بها ، حتى يمكن القول إنّ النظر في هذه النصوص ليس الا نظر شهوانيا ، دون أن تعني الشهوة بالضرورة ، في هذا السياق ، امتلاك الموضوع امتلاكاً فيزيائياً ، فهي ادراك لجنسيّة الآخر وانكشاف جسمه وجسم المشتهي معا .

(هـ) أنّ لجوء الشاعر الى لغة الحلم والتّخيل ، يرتدّ الى صورة الجسد ذاته . فهو " كيان " تتغيّر معرفة الشاعر به ، من قصيدة الى أخرى ، لأنّه ليس الا " حدوثا " دائما ، للعالم ، ليس الا " استعارة " تتخايف في حيزها خيالات الشاعر ورواه وأحلامه ورغائبه وثقافته . ومع ذلك ، فلا لفظة " كيان " أو لفظة " حدوث " أو لفظة " استعارة " تحوى الجسد وتمثّله . ليس ثمة اسم يستطيع به الشاعر أن يقبض على هذه " المادّة " المستعصية أبداً الهاربة أبداً : " جسدي يفلت من سيطرتي ٠٠٠ ثمة ما يحول بيني وبينني كيف أطلق جسدي عليّ ؟ هل أفصل نفسي عن نفسي ؟ هل أجامعها ؟ هل

الجماع لحظة انفراد أم لحظة ازدواج ؟ هل آخذ وجهها آخر ؟ وماذا يفعل جسد تبّعه جراح لا تلتئم ؟ ”

أنه جسد تتقوّض فيه الحدود والمسافات ، بحيث تتفكك أعضاؤه وتتأثر ، فاليد اليمنى تجهل اليد اليسرى وأن يضع الشاعر أحدهما في الأخرى ، فأنما يضع ” شيئاً ” ليس هو . ومن ثم لم يكن أمامه بدّ من استخدام لغة المجاز في أقصى إمكاناتها واحتمالاتها ، ففي هذه اللغة يلتئم شتيت الجسد ، وتترابط الأجزاء والأعضاء المفككة وتترابط في توليفات لا تُحدّ ولا تُحدّ .

(و) أن الشاعر يمتلك مخيلة مركّبة تخنيها ثقافة موسوعية ويحكمها حسّ شعريّ مدبّر ، فهو لا ينسخ مدركات الحسّ ، وأنما يعيد تشكيلها بفاعليّة التخيّل وقدرته على الجمع بين الترابطات البصريّة والنفسية ، فيخرق الألفة ولا يجلو العلائق الخفية بين المرئى والتخيّل ، حسب ، وأنما يصل بينهما بعلائق مستحدثة .

(ز) أن التخيّل من حيث هو عملية تأليف بين الصور والأعيان واعادة تركيبها ، يبلغ في كثير من صور الجسد حدّ ” الفتازيا ” ، فهو لا يميّز بين الممكن والممتنع والمستحيل :

” أرى جسداً يتقاطر أصدافاً أصدافاً

دعني صدفة ، قرأت شعرها عليّ . . .

كانت وهي تقرأ تكشف أسرارها

رأيت فيلا يخرج من قرن الحلزون

رأيت جملاً وأحصنة في محارات بحجم الفراشة

ولد أمام عينيّ كائن نصفه حجر ونصفه الآخر حيوان

أشارت اليه هاسّة : هذا هو المرأة . . ”

والرغم من أن الجمع بين الممتنع وهو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصوراً في الذهن ، وبين المستحيل وهو ما لا يصحّ وقوعه في وجود ولا تصوّره

في دهن ، بتعبير " حازم " ، (1) قديم في الشعر العربي ، وقد اصطنعه القدماء " على جهة الزراية والاصحاح " ، (2) فان تواتره فيصوص أدونيس لا يمكن إلا أن يحيل على رؤية للشعر " جديدة " ، تجعل من التخيل الذي يتم بمعزل عن رعاية العقل ، الفاعلية الفنية الأساس في التعامل مع العالم بحيث يغدو العالم بفرداته وأشياؤه موضوعاً لممارسة فنية أصيلة تخرجه من ضيق التمثيل المحدود الى رحابة المعاناة اللامتناهية ، وينصرف الانسان العربي ، من مفتاح الامكان ، الى زمه الجديد انصرافاً حراً . (3) ومن الجلي أن هذه الرؤية الجديدة تقطع كل صلة بصناعة الشعر عند العرب فهذه الصناعة " لا تتعدى الممكن أو الممتنع الى المستحيل ، وان كان الممتنع فيها دون الممكن في حسن الموقع من النفوس " بتعبير " حازم " (4) ذلك أن الممتنع والمستحيل يطلقان فاعلية التخيل الى أقصى حدودها ، فيحولان دون تحقيق وظيفة الابانة والفهم ، وهي الغاية الأساس ، من الكلام ، عند العرب ، ومحدان من الاثارة التخيلية عند المتلقي الذي لا يتقبل الايهام إلا اذا انطوى على مشاكلة الواقع أو أمكن تصوّره وادراكه . وكلما توفرت دواعي الامكان كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة " (5) .

ان هذه الرؤية الجديدة ، وان كان أدونيس متأثراً فيها بالصوفية والسريالية خاصة ، وبمنظريتهم في الخيال الشعري ، هي التي تجعل الميثي التخيل لديه ، منضبطاً لا في حدود قوانين الفن الداخلية ، حسب ، وإنما في حدود الموقف الفكري الجمالي الذي يصدر عنه . وهو موقف يتجلى بوضوح ،

(1) المنهاج - ص 225

(2) نفسه - 364 - أورد حازم بيت الطرمّاح :

" ولو أن برغوشا على ظهر قملة . . يكرّ على صفّي تميم لوّلت . "

(3) محمد محجوب " تجربة الشابي الشعرية " - ملتقى الشابي - 1984 .

(4) المنهاج . ص 131

(5) نفسه - ص 130

في الخصائص الدلالية التي تنطوي عليها صورة الجسد المرئي والجسد المتخيل وقد توسع صاحب البحث، في عرضها، عبر مختلف الفصول . ويمكن في ما يلي اثبات أهمها :

(1) لقد كشفت القراءة التناصية عن أن الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس ليسا إلا منظومة من الصور تتحدد عناصرها ومعانيها بقيم اجتماعية وثقافية أصيلة ودخيلة . أي أن هذا الجسد بوجهيه المرئي والمتخيل نعيشه في كتابته الشاعر والمجتمع والثقافة . والقول بأن الجسد نص يفترض الانطلاق من الجسد :

— أولاً : من حيث هو مجموع مناطق حسية تندمج فيها أحرف اللغة الدالة عليها وتثبت . وهذا ما تعززه الدراسات الحديثة إذ تبين أن الجسد دالات رئيسية تجمع في صلبها جملة دالات وتسمح لسلاسل دالات عديدة أن تتلاقى في نقطتها وتنعقد .

— ثانياً : من حيث هو منبع الرموز القائمة أو المحتملة ومرجعها الدائم . وهذه الخاصة تستلزم استبدال البحث في نظرية اجتماعية تفسر رمزية الجسد ببحث في الجسد نفسه باعتباره الأصل الرمزي للمجتمع والثقافة وقد حاول صاحب البحث أن يلتزم بهاتين " الحقيقتين " ، عبر فصول الدراسة كلها ، فلم ينطلق إلا من الجسد في صوريته ، المرئية والمتخيلة ، سواء كان هذا الجسد " جاهلياً " أو " إسلامياً " أو " صوفياً " أو " سريالياً " ومنه سعى إلى الاستحواذ على بعض معانيه ودلالاته .

(أ) أن الجسد في شعر أدونيس لغة ، يعيد الشاعر ترتيبها حسب حالاته ورواه وثقافته . فهو تارة يتناول الجسد في إمكاناته اللامتناهية وطاقاته الخلاقة ، وذلك ينزع إلى تحريره من قمع الثقافة المستلبة وخطابها التصعيدي التبريري ، وتارة أخرى يتناول الجسد في زمنيته وأساطيره الدينية والفلسفية فينخرط دون وعي في رؤية أتباعية تجعل من المرأة مثلاً موضوعاً

لا ذاتا فاعلة ومن الحسد عائقا لا أداة تحرر

(ب) يحاول الشاعر في كثير من القصائد أن يزاوج بين صورة الجسد الجاهلي وصورة الجسد الصوفي وصورة الجسد السريالي ، دون أن يعير اهتماما بالعوائق " الاستيمولوجية " التي تحول دون هذا التزاوج . وهذا ما جعل الجسد لديه يتشكّل بروح " فنتازية " مفرطة ، حتى لكأنّه يتركّب من ثلاثة رؤوس تطلّ في اتجاهات ثلاثة . وفي هذا التزاوج دلالة على أن الشاعر يكتب أحيانا تجربته الثقافية أو يعيد صياغة قراءاته ، ولا يكتب تجربته الحيّية المعيشة .

(ج) أن الجسد بصورة المتنوعة التي حاولت القراءة التناصية الاحاطة بها ، يختصر ثقافة العصر عامّة وثقافة العرب خاصّة ، بحيث يمكن الجزم بأنّ الحداثة الشعرية ، في موضوع من أخطر موضوعاتها وأكثرها إشارة للجدل ، ليست إلا حصيلة ثقافات متداخلة رومى متباينة . وفي هذا التداخل ما يفسّر لا اضطراب الرؤية الشعرية وعدم استقرار الشاعر على أسلوب واضح ، حسب ، وإنما أيضا اضطراب البنّى الثقافية في المجتمع العربي الحديث . فليس الجسد في النهاية إلا صورة يتخلّلها هذا المجتمع ، ويفعل فيها وينفعل بها ، ويتملّى ثوابته وتحولاته في مراتبها .

ولما كان هذا البحث محاولة للاحاطة بموضوع محفوف بكثير من المخاطر ، لتعقّد قضاياه وتشعبها ، فإنّه ، وإن أفضى بصاحب البحث الى أحكام تبدو قاطعة ، قد أشرع الباب أمام جملة من القضايا والطروحات لا تزال تنتظر من ينهض فيها ولها .

(1) آثار أدونيس المعتمدة في البحث

(أ) الآثار الشعرية :

(الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول والمجلد الثاني - دار العودة -
بيروت - الطبعة الرابعة 1985 - اعتمدت الدواوين التالية)
المجلد الأول :

- 1 - قصائد أولى (1947 - 1955)
 - 2 - أوراق في الريح (1955 - 1960)
 - 3 - أغاني مهيار الدمشقي (1960 - 1961)
 - 4 - كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (1961 - 1965)
- المجلد الثاني :

- 1 - المسرح والمرايا (1965 - 1967)
 - 2 - المطابقات والأوائل (لم يثبت الشاعر تاريخ القصائد) .
 - 3 - مفرد بصيغة الجمع (1973 - 1975) .
- (اعتمدت أيضا هذا الديوان في طبعته الصادرة عن دار العودة - بيروت
- د . ت) .

(ب) الآثار النثرية :

- 1 - الشعرية العربية - دار الآداب - ط - 1 - بيروت - 1985
- 2 - فاتحة لنهايات القرن - دار العودة - ط - 1 - بيروت - 1980

- 3 - مَقْدَمَةٌ لِلشَّعْرِ العَرَبِيِّ - دار العودة - ط ٠ 4 - بيروت - 1983 .
- 4 - الثَّابِتُ وَالْمَحْوُولُ - دار العودة - ط - 3 - بيروت 1980 (طبعة منقّحة راجع الطبعة الأولى - 1974) .
- 5 - زَمَنُ الشَّعْرِ - دار العودة - ط ٠ 3 - بيروت 1983 (طبعة منقّحة ، راجع - الطبعة الأولى - بيروت 1972) .

~ و

المراجع العربية

- ابن رسيق : أسو على الحسن " العمد في صناعه الشعر ونقده " دار الجيل بيروت 1924 — والمكبة التجارية القاهرة 1955 .
- ابن الأثير " المعمل السائر في أدب الكاتب والسائر " — القاهرة 1962 ،
- ابن عربي : محي الدين " فصوص الحكم " — مطبعة الحلبي — القاهرة 1966
- الفتوحات المكية — تحقيق عثمان يحيى . والفتوحات — طبع بولاق — القاهرة 1293 هـ / 1976 م .
- ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأسواق — دار صادر — بيروت 1958
- ابن حلدون : عبد الرحمن — المقدمة " دار الكتاب اللبناني — 1966
- ابن منظور " أخبار أبي نواس " القاهرة 1924 .
- أبو نصر السراج " اللّمع " القاهرة — ط . 1960
- ابن سيرين — " كتاب تفسير الأحلام " المكتبة العصرية — بيروت (د . ت) .
- ابن الفارض " ديوان ابن الفارض " دار صادر — بيروت 1957
- ابن الكلبي : أبو المنذر بن هشام " كتاب الأسماء " — المطبعة الأميرية القاهرة 1914
- ابن قتيبة — الشعر والشعراء — الدار العربية للكتاب — الطبعة الثالثة 1983 .
- أبو تمام — ديوان أبي تمام . دار الكتاب اللبناني ط 1 — 1981
- أبو ريثاق (محمد علي) : تاريخ الفكر الفلسفي — دار النهضة — بيروت 1976
- أبو ديب (كمال) : جدلية الحفاء والتجلي . دار العلم — ط 1 — بيروت 1979
- الأصفهاني (الراغب) : المفردات في غريب القرآن — مطبعة الحلبي مصر — 1966
- الألوسي (محمود) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب — ط 3 — دار الكتاب العربي مصر
- الأحمد (سامي سعيد) : الاله زووس — مطبعة الجامعة — بغداد — 1970
- ابن طباطبا : عيار الشعر — المكتبة التجارية — القاهرة 1965 .
- أطيمن (محسن) : دير الملاك — دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر — منشورات وزارة الثقافة والاعلام — بغداد — 1982

- سدوي (عبد الرحمن) : مذاهب الاسلاميين — بيروت 1971
- البعدادى (عبد القادر بن عمر) : حراسة الأدب ولبّ لسان العرب
المطبعة السلفية — القاهرة —
- بلوز (نايف) : علم الجمال — المطبعة التعاونية — جامعة دمشق — 1981
- البهبهيتى (محمد) : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن 3 هـ • مطبعة دار الكتب
المصرية — 1950
- بكار (توفيق) : مجلة (الحياة الثقافية) — عدد 18 — 1981
- الترماني (عبد السلام) : الزواج عند العرب فى الجاهلية والاسلام ،
سلسلة عالم المعرفة — الكويت 1984
- التوحيدى (أبوحيان) : الامتاع والمؤانسة — تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين
مكتبة الحياة — بيروت •
- الاشارات الالهية — تحقيق وداود القاضى — دار الثقافة — ط 2 • — بيروت 1982 •
- الجاحظ : الحيوان — تحقيق وشرح : عبد السلام هارون — الطبعة الاولى — مطبعة
البابى الحلبى وأولاده — مصر • 1948
- رسائل الجاحظ — القاهرة 1965
- كتاب القيان (من رسائل الجاحظ) — بغداد • 1978
- الجرجاني (عبد القاهر) : أسرار البلاغة — تصحيح السيد رشيد الرضا —
مطبعة الترقى — مصر • 1319 هـ •
- دلائل الاعجاز — تصحيح السيد محمد رشيد رضا شركة الطباعة الفنية
المتحدة — القاهرة 1961 •
- الجرجاني (هلي بن محمد) : التعريفات — الحلبى — القاهرة 1938 •
- (الجندي) (انعام) : الرائد فى الأدب العربى — دار الرائد العربى
الطبعة الثانية — ج 1 — بيروت 1986 •
- الحري (أبو موسى) : النصيرية — دراسة تحليلية — بيروت 1980 •

- حان (محمد عبد المعيد) : — الأساطير والحرافات عند العرب — دار الحداثة
الطبعة الثالثة — بيروت 1981
- الأساطير العربية قبل الاسلام — مطبعة لجنة التأليف والترجمة 1937
- خليل (أحمد خليل) : مصمّمون الاسطورة في الفكر العربي — دار الطليعة
— الطبعة الثانية — بيروت 1980 •
- الروبي (الفن كمال) : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، من الكندي حتى
ابن رشد — الطبعة الأولى — دار التنوير — بيروت 1983 •
- الزمخشري (جلال الله محمود بن عمر) : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون
الآقاويل — مطبعة الحلبي 1948 •
- الزيدى (كاسد ياسر) : الطبعة في القرآن الكريم ، منشورات وزارة الثقافة
والاعلام — بغداد — 1980 •
- زيعور (علي) : العقلية الصوفية وفسانيه التصوّف ، دار الطليعة — الطبعة
الأولى — بيروت 1979
- صياغة شعبية حول المعرفة والخصوصية والقدر — دار الاندلس
الطبعة الأولى — بيروت 1984
- السعداوي (نوال) : الرجل والجنس — المؤسسة العربية للدراسات والنشر
الطبعة الأولى — بيروت 1976 •
- السهروردي (عبد القاهر) : عوارف المعارف — دار الكتاب العربي الطبعة الأولى
بيروت 1966 •
- الشعراني : لوائح الأنوار في طبقات الأخبار — ط 2 ، القاهرة 1286 هـ •
- الشيباني (مصطفى كامل) : الصلة بين التصوف والتشيع — دار الاندلس
ط 3 — بيروت 1982 •
- صفدي (مطاع) : الشعر في الخطاب الثقافي العربي • المرشد 7 —
منشورات وزارة الثقافة والاعلام — بغداد 1986 •
- صمود (حمادي) : التفكير البلاغي عند العرب — منشورات الجامعة التونسية 1981

- الطبي : جامع البيان عن تأويل القرآن — الطبعة الثانية —
الطبي — القاهرة 1954 •
- الطرابلسي (محمد الهادي) : مستقبل الأجناس الأدبية — بحوث المؤتمر
الحامس عشر للأدباء والكتاب العرب ، ج 10 — بغداد 1986 •
- طرشونة (محمود) : مدخل الى الأدب المقارن — تونس • 1985
- عباس (احسان) : اتجاهات الشعر العربي المعاصر — عالم المعرفة
الكويت 1978 •
- عبد الحميد (ابراهيم) : الوسطية العربية — دار المعارف ، القاهرة 1979 •
- عبد القادر (ماهر) : مقدمة في الأخلاق • دار النهضة العربية ، بيروت 1985 •
- علوش (سعيد) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة — دار الكتاب
اللبناني — سوشيريس — ط 1 — بيروت / الدار البيضاء 1985 •
- الغدامي (عبد الله) : الخطيئة والتكفير — من البيوت الى التسريح —
ط 1 — جدة 1985 •
- الغزالي (ابو حامد) : احياء علوم الدين — المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت)
— القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق م . الحبيب
بن الحوجة — دار الكتب الشرقية ، تونس • 1966 • وطبعة دار الغرب
الاسلامي بيروت 1981 •
- القشيري (عبد الكريم) : نحو القلوب الصغیر الدار العربية للكتاب — تحقيق
علم الدين الجندي ، ليبيا — تونس 1977 •
- قاسم (محمود) : الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، معهد البحوث
والدراسات العربية — القاهرة 1969 •
- محجوب (محمد) : تجربة السابي الشعرية — مهرجان الشابي 1984 — (وزارة
الثقافة — تونس)
- المسعودي : مروج الذهب — الطبعة الثانية — مطبعة الموسوعات بمصر —
القاهرة 1948 •
- المرزاني : العوْش — المطبعة السلفية — القاهرة 1985 •
- المنوفي (محمود) : التصوف الاسلامي الحالى — دار نهضة مصر للطبع

- والنسر - القاهرة (د . ت) .
- جيم (كريستو) : الترجسيه في أدنرار قناني - دار الرائد العربي
- ط - 1 - بيروت - 1983
- نصر (عاطف جودة) : الرمر الشعري عند الصوفيّة - دار الاندلس - ط .
3 - بيروت 1983 .
- النقي : كتاب المواقف والمحاطبات - القاهرة (د . ت) .
- اليسوعي : (بولس بوليا) : نصوص صوفيّة غير منشورة ، دار المسرق -
بيروت 1973 (يضمّ موقف المواقف للنقي) .
- ألف ليلة وليلة - منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت - ح 40 . (د . ت)

- و

الموسوعات والمجلات والجرائد

- لسان الحرب
- ترتيب العاموس المحيط
- دائرة المعارف الاسلاميية
- محلّة فكر ومفّ (الألمانية) - العدد 43 - 1986 و العدد 27 - 1976
- و العدد 44 - 1986
- مجلّته الحياة الثقافية عدد 18 - 1981
- الموقف الأدبي (شهرية) - العدد 189 - دمشق 1987
- جريدة الأدباء - " الصّباح " عدد 15 - أفريل 1987
- مجلّته المستقبل - العدد 39 - 12 تشرين الثاني - باريس 1977 (حوار مع أدونيس)
- مجلّة الأديب المعاصر - العدد 32 - 1986 (بغداد)
- الطليعة الأدبية - العدد 11 - بغداد 1978
- مجلّة مصول - العدد 3 - 1985 - والعدد 3 - 1984
- مجلّة الكرمل - العدد 17 - 1985
- مجلّة الثقافة الجديدة - العدد 29 - المغرب 1983

- و

المراجع العربية

- أرسطو : فنّ الشعر — ت . عبد الرحمن بدوي — مكتبة النهضة المصرية —
الطبعة 1353 . يصمّم " رسالة في قوانين صناعة
الشعر " للفارابي .
- أفلاطون : الجمهورية — ت . حنا حجاز — دار القلم ، بيروت (د . ت) .
أليوت (ألكسندر) : آفاق الفن — ت . جبرا ابراهيم جبرا . المؤسسة
العربية للدراسات والنشر — ط 3 — بيروت 1982 .
- بارط (رولان) : درس السيميولوجيا — ت . بنعبد العالي — دارنوبال — 1986
• برنار (ميشال) : الجسد . ت . ابراهيم خوري . دمشق 1983 .
- بيرس (سان جون) : معالم — ت . مصطفى القصرى — الدار التونسية
للنشر 1973 .
- أناباز — منفى — قصائد أخرى — ت . علي اللواتي ، الدار الدار
العربية للكتاب 1985 .
- تودوروف : نقد النقد — وزارة الثقافة والاعلام — بغداد 1986 .
- فريزر (جيمس) : أدونيس أو تموز — ت . جبرا ابراهيم جبرا ،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط 3 — بيروت 1982 .
- كوربان (هنري) : تاريخ الفلسفة الإسلامية — ت . نصير مروة وحسين قبسي .
منسورات عويدات — ط 1 — بيروت 1966 .
- كريم (صمويل) : أساطير العالم القديم — ت . أحمد عبد الحميد — الهيئة
المصرية العامة للكتاب 1974 .
- كيليطو (عبد الفتاح) : الكتابة والتناسخ — ت . بنعبد العالي — دار التنوير
ط 1 — بيروت 1985 .
- لاوتسو : التاو — ت . هادي علي — دار ابن رشيّق للطباعة والنشر ،
ط 1 — بيروت 1981 .

- Aragon (Louis) : - Le fou d'Elsa, Paris, Gallimard, 1951
 - Le paysan de Paris, "
 - Les yeux d'Elsa, Paris, Gallimard 1960

- Barthes (Roland) : - Le Degré Zéro de l'écriture. Coll, Points, Paris
 - S/Z Le Seuil 1970.
 - Le plaisir du texte - Le Seuil. 1973.

- Batailles (Georges) : Les larmes d'Eros - bibliothèque Internationale d'erotologie, N° 6, Paris 1960.

- Baudelaire : Les fleurs du mal - Ed. Bordas, Paris, 1966.
- **BOUHDIËBA (Abdelwahab): culture et société - Tunis 1971**
- Breton (André) : L'amour fou, Paris, Gallimard 1960.
 - Les manifestes du surréalisme, Paris, Pauvert, 1
 - Clair de terre, Paris, Gallimard, 1966.
 - Le surréalisme et la peinture, Gallimard, 1964.

- Eluard (Paul) : - Une leçon de morale, Paris, Gallimard, 1953.
 - Derniers poèmes d'amour... corps mémorable. Le phen Paris, Club des libraires de France, 1962.
 - Capitale de la douleur, Gallimard, Paris, 1964.
 - Le livre ouvert, suivi de le lit la table, Gallimard 1967.

- Freud (Sigmund) : - La vie sexuelle... Le fétichisme, Paris, 1982.
 - Le moi et le ça, Petite bibliothèque, Payot - Paris 1981.

- Garaudy (Roger) : Esthétique et invention du futur.
 - 10/18 - Paris 1980**
- Gauthier (Xavière) : Surréalisme et sexualité.
 - Gallimard 1971.**

Hallaj : Poèmes mystiques, Sindbad, Paris, 1985.

- Marcuse (Herbert) : Eros et civilisation.

ed de minuit 1963.

Marx (Karl) : notes sur le communisme et la propriété privée.

- Moel (J. Bellemin) : Psychanalyse et littérature, C ; "que sais-je" -
Paris, 1ere ed.

Pauvert : Histoire de l'erotisme, bibliothèque Internationale d'érotolog
n° 1 - Paris 1958.

- Perse (Saint John) : Elégies (Anabase, Pluies, Exil...), Gallimard,
Paris, 1960.

Platon : Timée, Flammarion, Paris, 1969.

- Khatibi (Abdelkebir) : Lutteur de classe à la manière taoïste, Sindbad
Paris, 1975.

Krísteva (Julia) : Le langage est inconnu. *Seuil 1981*

- Reichler (Claude) : Le corps et ses fictions, ed, de Minuit, Paris, 1971.

Richard (J. Pierre) : Poésie et profondeur, ed, seuil, Paris, 1976.

- Tsai-su-nu (Hsuan) : Les points du plaisir sexuel d'après la tradition
chinoise, Marabout, 1982.

Walter (Wiebke) : Femmes en Islam, traduit de l'allemand par Madelaine
Maléfaut - Sindbad, Paris, 1983.

- Dictionnaire de Psychologie - Coll. Marabout, 1977.

محتوى البحث

.....

الصفحة

مقدمة 5 - 29

أ - تحديد الموضوع والمفاهيم	5
ب - منهج البحث أو شبكة القراءة	13
ج - مخطط الدراسة	26
تمهيد 30 - 39	
- مفاهيم التناص	30
الاجراء 40 - 343	
- القسم الأول : آلية التناص في شعر أدونيس 41 - 93	
- مقدمة	43
- الشواهد المدعومة	46
- الشواهد العامة	55
- خاتمة ونتيجة	89
- القسم الثاني : تجليات الجسد في الموروث الجاهلي وأدب الوشم	
في صورة الجسد المرئي والتخييل في شعر أدونيس	
- مقدمة	98
- الجسد المضخم	102
- الجسد المجزأ	114
- رمزية الجسد الاجتماعية	119
- تحولات الجسد	122
- خاتمة ونتيجة	125
- باقى الوشم في صورة الجسد المرئي والجسد التخييل في شعر أدونيس	130
أ - صورة الجسد المجزأ	131
ب - صورة الجسد الاستعارية والمرأة الرمز	142

- 158 صورة الجسد القناع
- 164 صورة الجسد اللامرئي
- 173 صورة الجسد العاري
- 192 خاتمة ونتيجة

القسم الثالث : تجليات الجسد في الموروث الصوفي وأثرها في

صورة الجسد المرئي والجسد المتحيل في شعر أدونيس

- 196 مقدمة
- 198 الجسد الموقل
- 217 جسد الأنثى الكونية
- 263 جسد الحب / جسد الموت
- 274 خاتمة ونتيجة

القسم الرابع : المومترات الأجنبية في شعر أدونيس

وأثرها في صورة الجسد المرئي والمتحيل

- 279 مقدمة
- 284 المومترات الفلسفية
- 286 أ - الطاوية
- 295 ب - الأفلاطونية
- 304 المومترات الشعرية : الشعر الفرنسي الحديث
- 305 أ - الجسد - الطبيعة
- 337 ب - خاتمة ونتيجة
- 344 خاتمة عامة
- 352 آثار أدونيس المعتمدة في البحث
- 354 المراجع العربية
- 360 المراجع المعربة
- 361 المراجع الأجنبية
- 366 محتسبي البحث